Да здравствует I МАЯ — боевой смотр революционных сил международного пролетариата!

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО
ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

№ 20 (612) ЦЕНА 20 коп.
29 АПРЕЛЯ 1934 г.

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО - ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА РАБИС

КОММУНИЗМ ПОБЕЖДАЕТ

В сорок пятый раз мировой пролетариат проводит свой первомайский смотр, день интернациональной революционной солидарности. На первом майском знамени было написано: «ОСВОБОЖДЕНИЕ ТРУДА И ВСЕГО ЧЕЛОВЕЧЕСТВА МОЖЕТ БЫТЬ ДОСТИГНУТО ТОЛЬКО МЕЖДУНАРОДНЫМИ УСИЛИЯМИ ПРОЛЕТАРИАТА, ОРГАНИЗОВАННОГО КАК КЛАСС». Под этим знаменем пролетариат собирал и накапливал свои силы, преодолевая жесточайшее сопротивление буржуазии, всяческое торможение и прямое предательство социалдемократии. Под напором революционного пролетариата рухнул капитализм на одной шестой части земного шара. Рабочие и трудящиеся СССР празднуют СЕМНАДЦАТЫЙ ПЕРВОМАЙ В СВОЕМ ОТЕЧЕСТВЕ, празднуют открыто, свободно, как подлинный праздник раскрепощенного труда, праздник весны человечества.

В этот день и в военных парадах славной Красной армии и в многомиллионных демонстрациях трудящихся видна бурно растущая социалистическая стройка, видно, что пролетариат СССР является действительно УДАРНОЙ БРИГАДОЙ МИРОВОГО ПРОЛЕТАРИАТА, ЧТО МАРКСИЗМ-ЛЕНИНИЗМ ПОБЕЖДАЕТ И ПОБЕДИТ ВО ВСЕМ МИРЕ, что Октябрьская революция есть начало МИРОВОГО ОКТЯБРЯ. Вот почему ЦК ВКП(б) в своих первомайских лозунгах обращается к мировому пролетариату:

«В СТРАНАХ КАПИТАЛА И ФАШИСТСКОЙ ДИКТАТУРЫ МИЛЛИОНЫ РАБОЧИХ И КРЕСТЬЯН ОБРЕЧЕНЫ НА ГОЛОД, НИЩЕТУ, РАЗОРЕНИЕ. В СССР НЕТ БОЛЬШЕ БЕЗРАБОТИЦЫ, УНИЧТОЖЕНО ОБНИЩАНИЕ ДЕРЕВНИ, РАСТЕТ МАТЕРИАЛЬНЫЙ И КУЛЬТУРНЫЙ УРОВЕНЬ ТРУДЯЩИХСЯ. ПРОЛЕТАРИИ И ТРУДЯЩИЕСЯ КРЕСТЬЯНЕ ВСЕГО МИРА! ИДИТЕ ПО ПУТИ РАБОЧИХ СССР! ДОЛОЙ КРОВАВЫЙ ФАШИЗМ! ДА ЗДРАВСТВУЮТ СОВЕТЫ!»

Путь рабочих СССР указан величайшими гениями человечества Марксом — Энгельсом — Лениным — Сталиным, испытан и проведен на практике победоносной пролетарской революции и успешного социалистического строительства.

Путь рабочих и крестьян СССР идет через первую пятилетку Днепростроев, Магнитостроев, сплошную коллективизацию и ликвидацию злейшего врага — кулачества как класса, через завершенный фундамент социалистической экономики ко второй пятилетке — к пятилетке построения бесклассового социалистического общества, к большевистским колхозам и зажиточной колхозной жизни, к полной ликвидации пережитков капитализма в экономике и сознании людей.

Недавно состоявшийся XVII с'езд ленинской партии был поистине С'ЕЗДОМ ПОБЕДИТЕЛЕЙ, подытожившим гигантские победы социалистической революции и устами гениального вождя партии и мирового пролетариата т. Сталина наметившим новую, еще более грандиозную программу строительства.

Накануне семнадцатого первомая мы с величайшей гордостью принимали радиоволны с далекого Севера о героических подвигах наших летчиков. Самые бесстрашные исследователи полярных тайн — Свердруп, Ларсен — не верили в возможность спасения челюскинцев на самолетах, а совершившийся факт они зачислили в «разряд чудес». Эта величайшая историческая победа, это «чудо» стало возможно только в СССР, где трудящиеся — хозяева жизни, и они сами куют свое счастье и будущее счастье всего человечества, развивая необычайную энергию, энтузиазм, пафос, героизм. Это «чудо» стало возможно только в итоге грандиозных побед первой пятилетки, создавшей мощную индустрию, индустрию самолета и моторостроения по последнему слову техники.

Первое мая в этом году совпадает с V годовщиной социалистического соревнования. И это совпадение особенно подчеркивает раскрепощение труда в СССР, превращение труда у нас в «дело чести, дело славы, дело доблести и геройства». Соцсоревнование стало величайшей силой, поднимающей труд на уровень высоких требований социализма.

Кто не знает в стране передового и лучшего ударника Никиту Изотова? Его имя известно шахтерам Англии и других капиталистических стран. Широчайшей популярностью пользуются в массах лучшие ударники: колхозник Мишугли, диспетчер Кутафин. Развернувшийся на транспорте массовый производственный поход им. Сталина, поход за высокий урожай им. Кагановича, идущие под знаком социалистического соревнования, являются мощным рычагом под'ема и мобилизации масс на достижение новых успехов и побед в промышленности, на транспорте, в сельском хозяйстве. ЦК большевистской партии призывает в первомайских лозунгах:

«УДАРНИКАМ И УДАРНИЦАМ — ПЕРЕДОВЫМ БОРЦАМ ВЕЛИКОЙ АРМИИ СТРОИТЕЛЕЙ СОЦИАЛИЗМА — БОЛЬШЕВИСТСКИЙ ПРИВЕТ! ВЫШЕ ЗНАМЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО СОРЕВНОВАНИЯ И УДАРНИЧЕСТВА!»

Германский национал-фашизм пытается превратить интернациональный первомайский праздник пролетариата В НАЦИОНАЛЬНЫЙ и об'явил 1 мая «ДНЕМ НАЦИОНАЛЬНОГО ТРУДА». В этом году «празднуется» годовщина гитлеровского «закона о труде», превратившего предпринимателей в вождей, а рабочих — в рабов.

1 мая 1934 года со всей очевидностью покажет рабочему классу Германии и всего мира, что Берлин и Москва являются двумя центрами борющихся сил — капитализма и социализма, фашизма и большевизма. Австрийское февральское восстание, мощное выступление парижских рабочих, поход голодных безработных в Англии, рост антифашистского движения во всех странах уже показал всему миру, что «идея штурма зреет в сознании масс» (Сталин), что фронт пролетарской революции крепнет. Маяк социалистической революции СССР горит ярче, и призыв его сейчас сильнее, чем когда бы то ни было до сих пор!

СССР — оплот мира. В дни, когда капиталистические противоречия необычайно обострились, когда на Востоке обнаглевший японский империализм, разрывая на части Китай, столкнулся с мощной американской республикой и шаг за шагом подготовляет нападение на СССР, когда германский фашизм готовит кровавую войну, СССР, его коммунистическая партия, ведут твердо и последовательно политику мира.

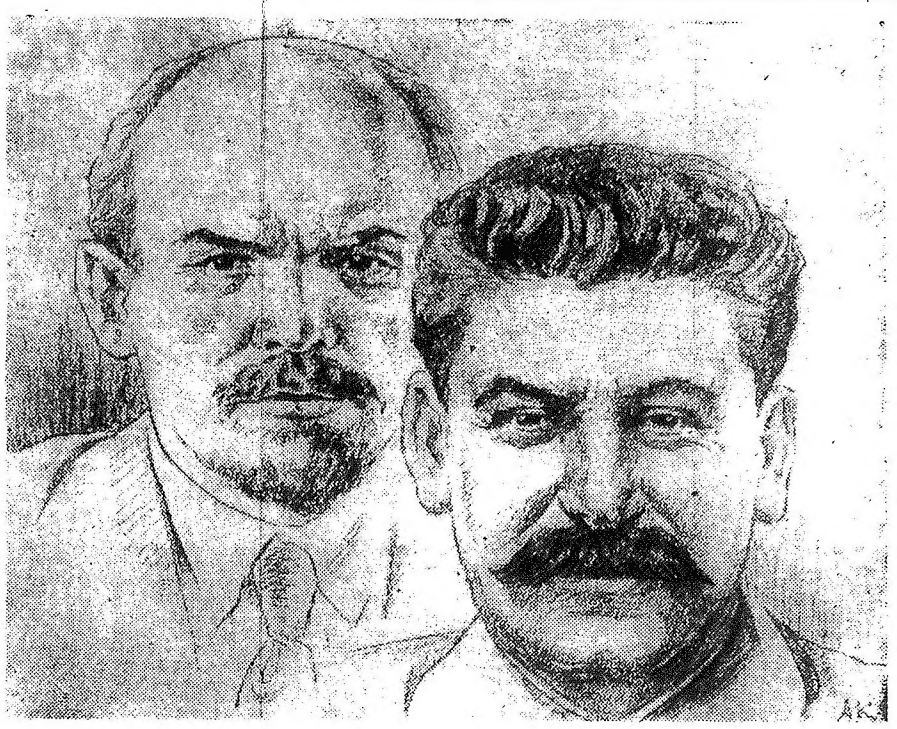
Ленинская партия в день первого мая говорит устами своего вождя Сталина:

«МЫ СТОИМ ЗА МИР И ОТСТАИВАЕМ ДЕЛО МИРА. НО МЫ НЕ БОИМСЯ УГРОЗ И ГОТОВЫ ОТВЕТИТЬ УДАРОМ НА УДАР ПОДЖИГАТЕЛЕЙ ВОЙНЫ».

Эта твердая и последовательная политика мира — лучший показатель мощи Советского союза, его прочной поддержки не только миллионами трудящихся СССР, но и пролетариатом всего мира. «Интернациональные связи рабочего класса СССР с рабочими капиталистических стран, братский союз рабочих СССР с рабочими всех стран, — говорит тов. Сталин, — вот один из краеугольных камней силы и могущества Республики советов. Рабочие на Западе говорят, что рабочий класс СССР является ударной бригадой мирового пролетариата. Это очень хорошо... Но это накладывает на нас серьезные обязанности... Это обязывает нас к тому, чтобы работать лучше и бороться лучше за окончательную победу социализма в нашей стране, за победу социализма во всех странах».

В первомайские дни трудящиеся СССР обязуются выполнить эти указания любимого вождя тов. Сталина. Под знаменем большевистской партии и ее ленинского ЦК мы достигли гигантских решающих успехов, — под этим же знаменем мы успешно разрешим и дальнейшие задачи.

Да здравствует великое непобедимое знамя Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина!



привет челюскинцам — ДОБЛЕСТНЫМ БОЙЦАМ ПОЛЯРНОГО ПОХОДА

Уэллен

КИНООПЕРАТОРУ Шафрану

Тебе, снимавшему в тяжелых арктических условиях, выполнившему боевое задание советской кинематографии, операторы города Ленина шлют свой горячий привет, надеясь увидеть скоро тебя и твою работу.

ЛЕНБЮРО РОСАРРК

СОЗДАДИМ ФИЛЬМУ о героях-челюскинцах

В № 18 газеты «Кино» напечатана телеграмма, посланная Московским кинокомбинатом писателям-челюскинцам Громову и Семенову, с предложением о создании сценария, посвященного героическому подвигу челюскинцев и их спасителей.

22 апреля из Уэллена получена ответная телеграмма:

«Москва. Кинокомбинат. Металлову.

Благодарим. Шлем товарищеский привет. По приезде немедленно приступлю к работе. Уверен — общими усилиями создадим произведение, достойное великого социалистического искусства».

СЕРГЕЙ СЕМЕНОВ.

Жизнь Страны Советов — на экран!

Самолет-гигант «Максим Горький» АНТ-20 готов.

17 апреля самолет выведен из ангара. После окончательного опробования всех агрегатов величайший в мире гигант пойдет в воздух.

Союзкинохроника систематически фиксирует все этапы стройки и подготовки самолета к полету.

Все с'емки производит оператор Р. Кармен. Момент вывода самолета из ангара снимали операторы: Игнатович, Кармен, Степанов, Шер.

На строительство новых кинотеатров в Азербайджане Совнарком АССР отпустил 3 220 тыс. рублей. Кинотеатры будут построены в Баку, Нахичевани, Степанокерте, Нухе и Барде. Работы закончатся в 1935 г. В Сальянах и Таузе под кинотеатры приспосабливаются пригодные помещения. На строительство кинотеатров в Баку на 1 500 мест отпущено 500 тыс. рублей.

В 10 крупных колхозах будут построены и приспособлены помещения для стационарных кино.

ДЖАНГИР

Баку.

Ростовская фабрика кинохроники организовала выпуск киножурнала «Советский Дагестан», в котором будут освещаться все виды промышленности и сельского хозяйства Дагестана.

В первый номер журнала войдут: сессия ДагЦИК, весенняя путина, спасение рыбаков-колхозников, штурм бездорожья.

Союзкинохроника в Грузии заканчивает звуковой киножурнал: «Зажиточная колхозная жизнь». Заснятy сюжеты: «Как колхоз «Завет Ильича» купил рояль», и о колхозе, ликвидировавшем бескоровье. В хронике впервые использованы национальные песни и частушки.

С 28 апреля по 3 мая в кинотеатрах будут устраиваться специальные детские киноутренники с майским репертуаром фильм. Второго мая дети посетят эти утренники бесплатно.

Кинотеатры «Орион», «Великий немой», «Моссовет», «Перекоп» и «Палас» организуют в фойе производственные выставки основных фабрик и заводов своего района.

Рабочие городки метрополитена будут обслуживаться в майские дни бесплатными киносеансами. Кроме того на площадях, скверах и бульварах Москвы появятся кинопередвижки.

Рис. М. Храпковского

да здравствует мировая социалистическая революция!

вторая годовщина исторического постановления ЦК ВКП(б)

23 апреля 1932 г.—23 апреля 1934 г.

ДОВЕРИЕ ПАРТИИ ДОЛЖНО БЫТЬ ОПРАВДАНО

Прошедшие два года со дня исторического постановления ЦК партии были для кинематографии годами упорной борьбы против оппортунистического наследия РАПП, борьбы за оздоровление советской кинематографии. Но борьба эта шла и продолжает итти стихийно, без продуманного плана, без налаженной организации, без четкого и крепкого руководства.

Именно поэтому много усилий по перестройке советской кинематографии затрачено без сколько-нибудь значительных результатов, именно поэтому отдельные успехи, достигнутые за эти два года, не стали ведущими и направляющими.

Проникновение РАПП в кино, ее влияние на советскую кинематографию сказалось в знаменитой «теории» агитпропкартин. Исключительная теоретическая бедность кинематографии, стремление творческих кадров итти в ногу с эпохой — все это содействовало распространению теории агитпропкартин. Десятки, если не сотни людей, портили пленку, деньги и снимали никому ненужные схемы, которые никого не агитировали, а вызывали зевоту и справедливое озлобление зрителя.

Вместо художественных картин, достойных нашей великой эпохи, по рецепту рапповских теоретиков кинематографическая кухня выпекала «Борьбу за металл», «Борьбу за сою», в борьбе за то-то.

«Манометр № 2» шел в затылок «Манометру № 1» и в перспективе маячил новый манометр.

Хороших актеров и актрис разогнали за ненадобностью. Опытные сценаристы должны были оставить кинофабрики. Бессюжетность, схематизм, примитив — вот что дало рапповское влияние в кино. Не случайно т. Динамов в своей статье «За сюжетное искусство («Правда» от 16 апр.) ссылается именно на кинематографические образцы схематизма и бессюжетности.

Постановление ЦК партии от 23 апреля не было подхвачено кинематографическим руководством, как основная ведущая линия по перестройке советской кинематографии.

Перестройка затянулась, она пошла стихийно и без руководства.

Первым ответом на 23 апреля был «Встречный» — ответ яркий и полноценный. Но «Встречный» остался одиноким. Творческие кадры, АРРК, руководство и кинопечать не сумели сделать всех необходимых выводов из «Встречного».

Секрет успеха «Встречного», как правильно отметил в своей статье т. Динамов, состоит «в том прежде всего, что в центре поставлены люди, строящие Страну советов, близкие и родные для миллионов зрителей. Они — народные герои, их мысли и чувства волнуют и заражают широкие массы. Во-вторых, поступки и действия этих типичных для массы людей связаны в одну крепкую цепь, крепко сбитым сюжетом, отдельные эпизоды не рассыпаются, как горох по полу, но сливаются в одну стройную и цельную картину. В-третьих, поскольку взяты типичные характеры в свойственных им положениях, картина вышла радостной и бодрой, она дает зрителю оптимистическую зарядку, помогает ему увереннее бороться!».

Кинокритика растерялась перед успехом «Путевки», не сумела дать анализа этой картине, найти ее положительные стороны и «секрет» успеха. Кинокритика также не сумела извлечь всех уроков «Встречного». И если «Встречный» до сих пор остался одиноким, если вслед за «Встречным» пошли картины, которые не завоевали себе экрана, или легли на полку, то это результат того, что постановление ЦК партии от 23 апреля не проводилось в жизнь с необходимой большевистской настойчивостью.

Если рапповское влияние до ликвидации РАПП выразилось в процветании агитпропкартин, в насаждении публицистики на экране, в голом администрировании, в неумении руководить творческими кадрами, то после ликвидации РАПП это влияние сказалось в отказе от всякого руководства творческим процессом.

«Творчество» режиссеров было об'явлено совершенно независимой областью, которая не поддается никакому руководству.

Результат такого руководства в первую очередь сказался в тематическом планировании. Когда вся страна закончила первую пятилетку и завершила в основном коллективизацию сельского хозяйства, кинематографическое руководство составляло тематический план, в котором не было ни одной колхозной и индустриальной темы.

Отказ от руководства творческим процессом породил роомовщину, создал самотек во всех стадиях производства картин.

Непосредственное оперативное вмешательство директивных органов сломило эту систему «руководства». По инициативе и прямому участию директивных органов привлечены писатели в кино, написан ряд превосходных художественных сценариев на актуальные темы.

Наиболее отстала кинотеория и кинокритика. За эти два года она нисколько не двинулась вперед. Ни одного солидного труда, ни одной сколько-нибудь заметной теоретической работы.

Самым слабым звеном в советской кинематографии продолжает оставаться кинематографическая общественность.

Два года существования РосАРРК показали полную неспособность его руководства ставить и разрешать задачи советской кинематографии. Секретариат РосАРРК не превратил постановления ЦК партии от 23 апреля в программу действий. Секретариат ничем не руководил и фактически превратился в помеху.

Творческие организации нигде не работали, за исключением Ленинграда.

Очень поучительно, что именно в Ленинграде сделаны лучшие картины советской кинематографии за последние два года. Ленинградская АРРК сумела перестроиться, сумела бороться за свое существование и место на кинопроизводстве. Единственное место, где билась ключом творческая жизнь, где шла большая работа по всем направлениям, была и есть ленинградская АРРК. Связь с заводами Ленинграда, с научными деятелями, большую работу по воспитанию и переподготовке творческих работников ленинградская АРРК провела с большим умением и упорством.

Подсчитывая недочеты и ошибки советской кинематографии за два последних года, необходимо одной из больших наших ошибок считать недооценку работы ленинградской АРРК. Эта недооценка дала свои отрицательные результаты не только по линии творческих организаций, но и по линии перестройки производства, по линии руководства тематическим планом, творческим процессом и т. д.

Однако было бы большой ошибкой не видеть и сдвигов, происходящих в советской кинематографии за последние два года. Агитпропкартина в массе своей вытеснена, появились новые картины, заслуживающие внимания: «Иудушка Головлев», «Петербургская ночь», «Гроза». Заканчивается ряд больших картин: «Джаз-комедия», «Человек восстал». Запущен и запускается в производство ряд значительных сценариев: «Аэроград», «Частная жизнь Петра Виноградова» и др.

Стихийная перестройка творческих кадров по линии освоения актуальной советской тематики, привлечение писателей в кино уже дали свои положительные результаты.

Задача советской кинематографии, всех ее звеньев — с удвоенной, утроенной энергией взяться за перестройку своей работы.

Доверие партии к мастерам советской кинематографии требует от нас большой и упорной работы.

В борьбе за актуальную тему и крепкие сюжеты, за дешевую картину, выпускаемую в короткий срок, отряд советских кинематографистов должен ликвидировать свою отсталость от других отрядов советского искусства!

НЕВЫПОЛНЕННЫЕ ЗАДАЧИ

СЛОВО К ОТКРЫТИЮ

Прошло два года со дня решения ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. о ликвидации РАПП. За эти незабываемые годы победоносного строительства социализма советское искусство вместе со всей страной прошло огромный творческий путь. После ликвидации РАПП на фронте литературы и искусства почти не появлялись резолюции и широковещательные декларации. Вместо этого мастера художественного творчества были заняты своим прямым делом — творчеством. Они вышли из кабинетов в жизнь, в гущу нашей действительности, и она дала им новые, яркие краски и настоящий голос.

За эти годы наше искусство обогатилось рядом значительных художественных произведений, по-настоящему любимых рабочими и колхозниками. К достижению этой цели было направлено все внимание наших творческих организаций, Оргкомитета ССП — в литературе, союза советских художников — в изоискусстве и т. д.

Советская кинематография дала целый ряд фильм, завоевавших глубокий и массовый интерес советского зрителя. Но в то время как в других областях искусства, в литературе, например, появившиеся за эти два года высококачественные, художественные произведения явились результатом не только индивидуальной творческой активности и устремленности авторов, но и большого коллективного движения, направленного на борьбу за идейно-художественное качество произведений, в кинематографии отдельные удачи были результатом победы одиночек. Опыт этих удач не обобщался, уроки не учитывались. Перед творческими работниками в кинематографии коренные вопросы советского искусства не ставились. Не было подлинной боевой творческой мобилизованности на борьбу за идейно-художественное качество фильмы. Органические перемены, происшедшие в советском искусстве после ликвидации РАПП, менее всего характерны для кинематографии. В советской кинематографии творческий перелом после 23 апреля проходил и проходит гораздо медленнее, чем в других областях советского искусства.

Вина за все это в основном ложится на АРРК — единственное творческое об'единение советских кинематографистов. Именно АРРК должна была быть носителем этого перелома. Именно АРРК должна была направлять начавшуюся после 23 апреля 1932 г. в рядах кинематографистов творческую, мировоззренческую перестройку, воспитывая в каждом кинематографисте, члене АРРК, ответственность за судьбы советской кинематографии. Советское искусство, несмотря на все свои победы, все же отстает от общего хода социалистического строительства. И одним из наиболее отсталых участков советского искусства является кино, все еще не удовлетворяющее требованиям культурно растущего пролетарского и колхозного зрителя. Сколько же еще придется краснеть за свое отставание работникам советской кинематографии перед партией, правительством, миллионами строителей социализма? Этот вопрос мы вправе задать АРРК в первую очередь. Ссылки на недостатки и вопиющие серьезные недостатки руководства кинопроизводства, недостатки системы руководства — правильны, но это не снимает ответственности с АРРК, об'единяющей тех, чья творческая работа решает идейно-художественные качества кинематографических произведений.

Мы слишком привыкли к посредственным фильмам, не имеющим своеобразного лица, похожим друг на друга, так называемым середнякам, систематическое появление которых на экране считается узаконенным.

Что же сделала АРРК для преодоления этого явления? Ничего. Как эхо, в практике АРРК отразились застойность и замкнутость кинопроизводства.

Этому должен быть положен предел. Задача АРРК — атмосферу замкнутости, с которой кинематографисты уже расстаются, но расстаются медленно, взорвать изнутри. АРРК нужно сосредоточить внимание всех лучших сил кинематографии вокруг ГИК, приблизить институт к кинопроизводству, обеспечить плодотворную практику студентам, помогать им учиться. Ведь они — будущее советской кинематографии.

Необходимо решительно, раз и навсегда распрощаться с традицией замыкания внутри кинематографического быта. Наш передовой зритель перерос пассивного потребителя художественной продукции, он хочет сознательно и активно помогать ее созданию. Зритель ждет, чтобы к нему пришли мастера советской кинематографии, рассказали о своем творчестве, мыслях, планах и перспективах.

Связь со зрителем должна явиться лишь элементом глубокой и органической связи творческих работников кинематографии с действительностью. Без такой связи требование правдивого изображения жизни, которое партия пред'являет к искусству, невыполнимо. АРРК мало сделала для того, чтобы такая связь пронизала творческую практику советского кино.

Тов. Гардин рассказал о том, как из непосредственных столкновений и знакомства с рабочими «Красного путиловца» все четче и четче вырисовывался созданный им образ мастера Бабченко во «Встречном». Вся фильма родилась в непосредственном общении творческого коллектива, работавшего над «Встречным», с коллективом «Красного путиловца». АРРК, в свое время возглавлявшая дискуссию о «Встречном», прошла мимо этого фактора и не старалась внедрить в практику последующих постановок этот успешный опыт взаимодействия творчества и подлинной жизни.

Едва ли следует снова говорить об огромной важности всех **невыполненных АРРК** задач. Они вытекают из основной задачи борьбы за высокое идейно-художественное качество продукции и встают сейчас перед АРРК, как боевая программа действий.

Дом кино, открывающийся в Москве, является, конечно, большим фактором жизненности аррковской деятельности. Дом кино откроет дверь для общения АРРК с широкой общественностью, ликвидирует внутреннюю замкнутость кинематографической среды, создаст базу для учебно-творческой работы членов АРРК, для обмена опытом. Но в то же время было бы ошибкой считать, что самим фактом существования Дома кино решается вопрос жизнеспособности организации. Жизнеспособность АРРК зависит от живых людей, членов организации и, в первую очередь, тех, кто ее возглавляет.

В связи с делом реж. Роома и подготовкой к открытию Дома кино за последнее время ощущается активизация АРРК. Руководство стало инициативнее, гибче, оперативнее. Постепенно вокруг бюро АРРК создается актив. Бюро АРРК становится на правильный путь. Намечающуюся программу работы Дома кино правильно пронизывают конкретные вопросы творчества, а не заседательская суетня.

У т. Довженко кинематографисты должны учиться активной работе на фронте творческой кинообщественности. Несмотря на колоссальную творческую перегруженность в связи с работой над сценарием «Аэрограда», т. Довженко, а вместе с ним т. Гардин и др., много сил, энергии и внимания отдали Дому кино, и результаты — налицо. Всякие оправдания своей бездеятельности в АРРК ссылками отдельных членов АРРК на свою перегруженность следует рассматривать, как проявление киночванства, с которым руководство АРРК должно решительно бороться.

Руководство АРРК должно быть более самокритично к себе. Ни в коем случае нельзя допускать снижения развернувшегося сейчас активного движения внутри АРРК. При поддержке творческого актива, опираясь на Дом кино, бюро АРРК должно немедленно возглавить практическую перестройку организации, завершить ее, наверстав непростительно потерянные два года.

Решение ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. попрежнему возлагает большую ответственность на АРРК, на его руководство. Ни минуты самоуспокоенности, товарищи!

Р. КАЦМАН

Опубликованные в газете «Кино» материалы свидетельствуют о полной бездеятельности украинской АРРК, в частности, ее киевской организации. Виновники такого состояния организации должны быть найдены, названы и привлечены к ответственности. Пассивное отношение к руководству АРРК Украины, развалившему организацию, не должно больше иметь места.

Р. К.

ИСКУССТВО МИЛЛИОНОВ

На кинематографическом производстве сейчас, как никогда, бьется пульс живой и плодотворной деятельности. Десятки фильм находятся в производстве, редкий режиссер—«в простое», предмет забот и беспокойства режиссеров, составляют сейчас не столько панические поиски сценария и сценаристов, сколько трудности причудливо и неожиданно всплывшей проблемы актера, налаженности производственного процесса и пр.

На кинофабриках появилась иная атмосфера—атмосфера, свойственная работающему предприятию, на котором заняты главным—производством.

И это, конечно, прямой результат апрельского постановления ЦК

Кино далеко не выполнило своей коренной задачи: **массового** производства **массовых** художественных картин. Но сейчас уже невозможны такие «случаи», какие были на Киевской фабрике, когда вся годовая продукция предприятия «легла на полку». Привлечение писателей в кино, создание многих талантливых и ярких драматургических произведений создало все предпосылки для большого настоящего под'ема кино.

В чем содержание этой новой полосы в развитии кино? Оно определяется специфическим значением апрельского постановления ЦК для кино в сравнении с другими искусствами. Ликвидацией РАПП ЦК партии предотвратил серьезную и реальную опасность для развития советской литературы, вытекавшую из вредных на данном этапе организационных форм руководства. Но исторически советская литература, как и театр, непрерывно росла. Изобилие в предапрельский период халтуры, схематики и пр. не помешало все же поступательному движению советской литературы.

Апрельское постановление застало советское кино в таком состоянии, когда оно уже совершило зигзаг от художественности, от искусства к агитпроповщине. В кино существовала не столько опасность заторможенного развития, сколько факт отхода основных кадров от производства художественных фильм. Лицо советской кинематографии определяла в этот момент **агитпроповская фильма.** Поэтому-то текущая ударная задача советского кино и заключалась раньше всего в ликвидации агитпроповщины и в переходе на позиции искусства.

Специфичными чертами агитпроповщины были: бессюжетность или наличие ослабленного сюжета, как следствие безобразности, крайне низкий идейный уровень, искупавшийся газетным лозунгом, тезисообразным титром и т. п. В результате этого и произошел тот разрыв между зрителем и экраном, который наблюдался раньше и далеко не устранен и теперь.

Ликвидация бессюжетности, безобразности и безыдейности кинокартин протекала после апрельского постановления в основном по трем линиям. «Встречный», «Окраина» характеризуют линию наибольшего сопротивления. Режиссеры этих фильм пытались создать содержательное и доходчивое **искусство** путем самостоятельной работы над оригинальными произведениями на острой и актуальной тематике. Сюжет, образы «Встречного» и «Окраины» увлекали не голой развлекательностью, не качеством «экранизации» в плоском и плохом смысле этого слова, а правдивостью, яркостью и органической связью с содержанием. Рецептурность и предвзятость чужды были картинам этого типа. Конечно, «Окраина» или «Встречный» далеко не образец. В них много наивных и недосказанных языком искусства мест, они не лишены натурализма, но это все же не «кон'юнктурные» вещи, не однодневки, не трамвайное об'явление. Это картины, которые сохраняют и сохранят свое значение еще многие годы.

К ним, к этим картинам, вполне применима не столько загегемонизированная, но и меткая и верная характеристика Белинского о том, что в «искусстве действительность больше похожа на действительность, чем в самой действительности». Во «Встречном» и «Окраине» сделана попытка наиболее концентрированного и правдивого изображения действительности. В этом их занимательность и убедительность.

Вторую линию преодоления агитпроповщины представляют «Петербургская ночь», «Гроза», «Иудушка Головлев». Вполне законной и крайне плодотворной в своих пределах задаче экранизации классиков угрожала серьезная дискредитация по той простой причине, что кое-кто из руководителей, вчера провозглашавших 80-процентную норму для агитпропфильмы, сегодня такую же пропорцию устанавливали для «Солистки», «Пышки» и им подобных. Всякое генерализирование классика было бы вредно. Но кинематографизация классиков в известных пределах обогащает кругозор зрителя и воспитывает его в коммунистическом духе, облегчает борьбу за художественность кинематографии, открывает перспективы профессионального роста режиссуры. И это наглядно подтвердили «Гроза», «Иудушка Головлев», а особенно «Петербургская ночь», в которой режиссер Рошаль **самостоятельно** решал ряд серьезных мировоззренческих и художественных проблем.

С третьей линией «преодоления» агитпроповщины связана «Слава мира». Эта поднятая некоторыми услужливыми кинематографистами на щит картина была очень скоро оценена по достоинству. Дело в том, что серьезное и очень ответственное требование, пред'являемое советскому кино о сюжетности, воспринимается кое-кем, как «занимательность» в стиле «Славы мира». Кто так понимает сюжетность кино, тот не хочет или не может осознать, что сюжетность—это прежде всего большая художественная культура и мастерство, необходимая подготовка к значительному и органическому под'ему советской кинематографии, а не к ее опошлению и движению вспять. Сюжет требует умения создавать **конструкцию** картины. **Такое построение художественного произведения, в котором каждая деталь, кусок внутренне необходимы и целесообразны, и составляет эту конструкцию.**

Мы ею не владеем и потому, что не владеем **сюжетом.** Овладеть секретом конструирования сюжетного кинопроизведения—однозначно созданию художественно изобразительных, увлекательных картин, созданию «Окраин» и «Встречных» на более высоком, художественно принципиальном уровне.

*

Преодоление агитпроповщины на путях «Окраины» и «Встречного» составляют содержание пройденной послеапрельской полосы развития советского кино.

Однако для послеапрельского периода характерно и другое. Характерно то, что режиссеры начали **находить свою творческую биографию.**

От «По закону» до «Великого утешителя» Кулешова — дистанция огромного размера. Не только потому, что «Великому утешителю» предшествовали политически ошибочная «Веселая канарейка», беспринципный «Горизонт», агитпропфильма «Сорок сердец», но и потому, что Кулешов впервые начал освобождаться от пут формализма. «Великий утешитель» еще холодная, запрофессионализированная картина, и это ее об'единяет с «По закону». Но в «Великом утешителе», в первой из всех картин Кулешова, есть большая и серьезная идея утешительства, идея, которая занимала и занимает современную литературу (вспомним хотя бы «Сестру Керри» Драйзера). Как известно, формализм измеряется не только отдельными кадрами или кадриками, сколько наличием идеи. Не может быть формалистического произведения с большой настоящей и нашей идеей. Идейная содержательность и формализм — понятия непримиримые. Поэтому-то «Великий утешитель»—этапная для Кулешова работа. Кулешов нащупал пути своего развития.

И тем не менее «Великий утешитель»—не та фильма, которую ждал зритель от советской кинематографии. Не та потому, что «Великий утешитель» — картина экспериментальная, лишь подготовительный эскиз к большому произведению.

«Великий утешитель» показателен для характеристики неравномерного трудного, но неизбежно поступательного движения вперед основных кадров старшего поколения советских кинематографистов.

Но значение апрельского постановления ЦК для кино заключается не только в том, чтобы оно помогло локализовать развитие агитпропфильмы. Сейчас Кулешов, Юткевич, Барнет, Рошаль—все советские кинематографисты должны делать картины для **миллионов.** Если в литературе, театре, живописи вполне возможны отдельные произведения, рассчитанные на определенную профессию, группу читателя, то специфичность кино заключается в том, что **каждая** картина должна быть картиной массовой.

Уровень и качество перестройки кино и будет измеряться наличием массовых картин для **миллионов.**

Только в этом плодотворном процессе, ведущем к завоеванию кино места народного искусства, и будет расти кинохудожник, боец за социалистическое искусство.

Б. КОВАЛЕВ

Наказуемые большого искусства

Ни одна ошибка, ни одна форма непонимания сделанных ошибок, ни один вид сопротивления перестройке работы литературных организаций не был замолчан в литературе, не был смазан или загнан внутрь. Там постановление ЦК не казалось упавшим с неба. Ему предшествовало пристальное изучение содержания и состояния теории и практики РАПП. Задолго до 23 апреля политические и творческие ошибки организации были проанализированы в статьях тт. Мехлиса и Корабельникова, в работе бригады Коммакадемии, на дискуссии с «Комсомольской правдой». После 23 апреля каждый факт сопротивления части членов РАПП перестройке был предлогом для принципиального и последовательного, доведенного до деталей разоблачения разновидностей рапповских ошибок не было ни найдено, ни проанализировано. Они были замолчаны и загнаны внутрь. Отношение к апрельскому постановлению было почти диаметрально противоположным литературе, если говорить о действительном и реальном, а не о словесном и декларативном отношениях.

Нужно напомнить, что творческий крах рапповских теорий заключался в неумении добраться до искусства. Закономерность того же периода реконструкции, который инспирировал образные средства старого искусства за их неспособность воплотить новую идейную действительность гигантски выросшей страны, требовала не уничтожения искусства, не отожествления его с действительностью, не перевода искусства в диаграмму с картинками, а возрождения и реконструкции самого искусства, требовала не только знания, но и художественного понимания и истолкования явлений и тенденций живой жизни.

Но РАПП застряла на первом этапе — на этапе привлечения в искусство нового материала. Это было закономерно и оправдано в период невиданного изменения производительных сил и производственных отношений страны и людей начала первой пятилетки. Новый материал, хлынувший в искусство из поставленной на дыбы действительности, обесценил и снес всю систему навыков и знаний художников. Этот материал надо было пропустить в искусство, художников надо было бросить в материал, и это можно было сделать силами рапповской организации. РАПП это сделала — и в этом ее историческая заслуга. Но на следующем этапе стояла задача уже не негативная, а положительная и творческая, задача создания не предпосылок к искусству, а самого искусства современности. Силами одной группы это можно было бы сделать только в том случае, если бы она вобрала в себя и создала предпосылки развития всех творческих сил страны, если бы она сама развивалась в том направлении, которое выражало бы центральную линию развития советского искусства. На это у РАПП нехватило творческих сил, и она, сделав отчаянную попытку подменить собой советское искусство, не создать, а с'администрировать его, оказалась вне искусства и вне руководства.

В кино рапповский период был периодом гипертрофированного производства агитпропфильм и фильм художественных, в которых проблемы действительности не воплощались в замыслы и образы искусства, а сосуществовали рядом в виде надписей и сентенций. Они лежали кусками неперработанного в образную систему сырья. Художники не только не умели, но и не хотели учиться «свободно двигаться в материале» (Маркс). Несмотря на то, что крупнейший рапповец кино т. Сутырин необыкновенно подробно и пышно писал о сценарии, как о ведущем звене киноискусства, как о самостоятельном художественном и притом полноценном литературном произведении, именно в эту пору были уничтожены и уровень сценария и кадры сценаристов, именно эта пора не выдвинула ни типа сценария, ни одаренного кинодраматурга.

Противоречие между словами и делами РАПП в кино было повторением коренного противоречия РАПП вообще. Ее теория была лозунгом, лежавшим отдельно от ее практики. Дело только в том, что разница между тем, чем РАПП себе казалась, и тем, чем она была на деле, нигде не была и не могла быть выражена с такой очевидностью, как в кино, самая специфика которого и состоит в его величайшей наглядности.

Ставя сценарий высоко на словах, рапповская практика на деле так низко ставила самое художественное произведение, опека и недоверие к искусству до такой степени были основой руководства, это сценарий, даже поднятый на щит, не поднимался до произведения искусства. Сценаристы поэтому либо дисквалифицировались, либо мучительно пережидали период истребления своей профессии.

Ничем быть может нельзя лучше проиллюстрировать роль рапповского влияния в кино, как напоминанием о центральной фигуре производства того времени, фигуре, заслонившей и кинодраматурга и режиссера, закономерно для всей системы подменившей администрированием руководство творческим процессом. Речь идет о консультанте.

Этот человек познавательные функции искусства представлял себе как сумму наперед ясных задач с наперед ясными ответами. Поэтому свою роль он видел в том, чтобы сличать, как задачи «темы» персонифицированы автором в его «живечеловеках». Об искусстве он знал, что оно, кроме познавательных функций, имеет еще и специфику, которой боялся. Он не любил, например, слушать художественное произведение. Ему казалось, что автор качеством чтения закрывает от него истинный смысл читаемого. Но он не любил и художественного произведения, потому что ему казалось, что автор закрывает им свои намерения. Он умел говорить, однако, не так, чтобы его слушали люди, которые не обязаны и не вынуждены его слушать. Он умел писать, однако, не настолько, чтобы превысить жанр так называемого отзыва. Он умел читать, однако, не до такой степени, чтобы понимать прочитанное и не ссылаться на специфику, когда не знал, что сказать о познавательной стороне, и не косить на познавательную функцию, когда не знал, что сказать о специфике.

К искусству его большей частью приводили творческие неудачи. Поэтому он судил о вещах с точки зрения их неудач. Но нельзя учить тому, чего не знаешь. При всем своем апломбе он прежде всего неудачник, а следовательно, трус. Поэтому и по коренной своей роли — не доверять художнику, перепирать искусство на язык осин — консультант был гибчайшей веткой в сторону дельцов и руководителей и несгибающейся дубинкой в сторону творческих кадров.

Именно этим видом оружия были вытравлены из кинокартин искусство и драматургия. Падмена учителя учеником, переназвание ассистента консультантом было об'ективным выражением неслыханной безответственности, обезличившей творческие кадры сценаристов, превратившей большинство их в ремесленников и приспособленцев, дезориентировавшей и распылившей их творческую энергию.

Путь кинодраматургии от 23 апреля 1932 г. к 23 апреля 1934 г. — это путь хаотического и мучительного высвобождения из под власти рецептурной схоластики о «живом человеке», из под схематики рубрик политического каталога тем и заданий. Это путь собирания и реконструкции самого представления о художественных и стилевых признаках произведения искусства. Это путь привлечения к кинеработе новых кадров из областей смежных искусств.

Величайший кризис кино как искусства был осложнен еще и ведущей экспансией заново возникшим искусством звукового кино. Если в литературе рапповский зажим сравнительно быстро был ликвидирован и художники начали отвечать на постановление от 23 апреля более высокими по качеству художественными произведениями, это было сделать значительно труднее. Уже значительно позднее 23 апреля выходили картины, целиком еще несшие на себе стилевые признаки дозапрельской эпохи. В «Делах и людях», «Дезертире» и ряде картин 1932 г. перед зрителем все еще проходят не действующие лица, а действия над лицами, персонажи этих картин не образы, а игрушечного дела людишки, ибо об'ектом с'емки является не развитие их характеров, а демонстрация неподвижных по сути фигур в ряде передвигающихся ситуаций. Но и сценарии, написанные после 23 апреля, также не сразу избавились от этих признаков. РАПП, ликвидированная извне, действовала еще изнутри. Отсталость кино, законсервированная внутри, проявилась вовне в том, что постановление от 23 апреля значительной частью кинематографистов было понято как откачка назад, к прошлому, как отход на западную тематику, как внесение в кинорепертуар элементов не органической занимательности данного замысла, происходящей от концентрации произведения, а развлекательности, привнесенной извне, замысла, развлекательности во что бы то ни стало.

Серией фабриковались сценарии о Западе, серией возникли инсценировки классиков и эпох прошлого, серией же пошли и комедии. Драматургический уровень этих сценариев чрезвычайно невысок. В большей своей части они сделаны режиссерами, редкими рассудившими, что если сценарий перед лицом консультанта и руководства не является фактом искусства, если благодаря этой точке зрения на сценарий сценаристы не пишут художественных и полноценных сценариев, то в писании неполноценных и нехудожественных произведений режиссеры ни в чем не уступают сценаристам.

Наряду с производством таких вещей, как «Просперити», «Жить», «Слава мира», «Моя родина», «Горизонт», «Дезертир», и вышедших

БОРЬБА за сюжет

«Шершавое и колкое, а что такое—не поймешь».
(С. Динамов «Правда», от 16 апреля).

Когда режиссер Штрижак привез два года назад картину «Звездоносцы», даже в Союзкино ахнули. Эта картина имела одно, как бы сказать, медицинское свойство: она вызывала тошноту. После второй части, когда в картине мелькали люди, пики, милиционеры и на экране начинался самый разгар великих событий, опытные союзкиновские консультанты не выдерживали. Закаленные в боях военные с трудом досиживали до конца картины.

— Почему «Звездоносцы»? — недоумевали все.

Режиссер Штрижак спокойно выслушивал все оценки его медицинского творчества и готовился вести свое детище в ГРК.

Когда Штрижаку об'явили, что картину кладут на полку и в ГРК ее возить незачем, он возмутился:

— За что? Чем не угодил?

Был вызван из Киева один из руководителей Украинфильм, который поставил вопрос ребром:

— На каком основании вы бракуете картину?

— Она очень плоха, она чорт знает что такое.

— Контрреволюция есть в ней?— наступал руководитель Украинфильм, — вредительство есть в ней?

— Нет, но...

— Тогда не имеете права запрещать. Картина сделана по «наряд-заказу» Союзкино, и платите деньги.

В частном разговоре этот руководитель сознался, что картина действительно чорт знает что такое и ее, безусловно, надо положить на полку, но сделать это следует после того, как Союзкино уплатит Украинфильм по «наряд-заказу» деньги и за тошнотворную работу режиссера Штрижака. Союзкино так и поступило.

Всю операцию с Штрижаком проводил военный сектор Союзкино. Казалось бы, ему и следовало бы «понять» Штрижака.

Но одно дело — «Звездоносцы», другое дело — «Каховский памфдарм».

На этот раз Штрижаку поручили ставить звуковую фильму. Состряпали сценарий и привезли его в Москву.

Автор сценария т. Лозурин клялся, что сценарий очень хорош. Военный сектор Союзкино уверял, что сценарий очень плох. Спор перешел на принципиальные рельсы:

— Что в сценарии — контрреволюция, или он идеологически вреден?

— Нет, он схематичный, бессюжетный, антихудожественный.

— Да, он построен на ослабленном сюжете, но за то он политически выдержан.

Верх взяли мастера, сценарий был запущен в производство.

Ездили в экспедицию пересняли, сколачивали группу, штурмовали и, наконец, привезли картину в Москву.

Опять сошлись мастера Украины с всесоюзным киноруководством.

Смотрят картину. Действительно— дикообраз в темноте, как определил ее в «Правде» т. Динамов: «Шершавое и колкое, а что такое— не поймешь».

Военный сектор спрашивает Штрижака:

— Теперь понял? Говорили тебе?

Но т. Штрижак сам военный человек. Он своего дикообраза не дал в обиду. Оба мастера взялись за защиту своего немощного произведения: они оба оказались сторонниками новой драматургии, которая не нуждается в советах идеалиста Аристотеля и буржуазного драматурга Лессинга.

— Сюжет? — взволнованно говорил Штрижак, — вы нас хотите зажать в сюжетец, в буржуазные побрякушки? Нет, мы делаем советское искусство, глубокое своими идеями, а не сюжетцами.

Теоретическая база бессюжетного искусства была в основном подведена в этот вечер украинскими мастерами.

Лозурин привлек для этого около полдесятка искусствоведческих терминов и заявил свое кредо: он за идейное искусство, но никак не за сюжетное.

Штрижак наступал:

— А «Турксиб» — сюжетное искусство? А «Броненосец Потемкин»? А «Иван», а «Октябрь»?

Оказалось, что бессюжетных картин значительно больше, чем сюжетных. Оказалось также, что эти бессюжетные картины очень скучны. Но веселить зрителя вовсе не входит в задачи советского режиссера.

— Мы не для развлечения зрителей делаем картины, мы создаем великое искусство.

Штрижак и Лозурин — не одиноки. Они наиболее яркие представители кинематографической немощи.

«Теоретиков» бессюжетных картин—очень много, столько же, сколько плохих картин. Но разве кто-нибудь хочет делать плохие картины? Таких чудаков нет. Но дело в умении. Что поделаешь, когда хорошие картины не получаются?

Приходится «об'яснять» плохие с точки зрения «новой» драматургии, искать новые определения.

Легко сказать: делай сюжетную вещь! Да ведь это надо уметь делать. Сюжетную вещь сделать — значит одновременно дать характеры, образы, а не шершавого дикообраза.

Статья т. Динамова в «Правде» «За сюжетное искусство» имеет точный адрес. Она обращена прямо к нам, работникам советской кинематографии.

Тов. Динамов правильно определяет сюжет: **«Сюжет — это связь событий и героев художественного произведения между собой.** Столкновения, борьба, конфликты, противоречия, любовь, дружба, ненависть — вот что связывает людей, вот что всегда есть в подлинном художественном произведении».

Но для того чтобы в произведении была эта связь, были конфликты, нужно в первую очередь знать людей, знать действительность. Это в свою очередь требует овладения методом социалистического реализма.

В кинематографии долго отсиживались плохие ремесленники, много поработали формалисты и документалисты, оставила свой след РАПП, которая через своего представителя т. Сутырина насаждала агитпроп-картины.

Привлечение писателей в кино поднято кинематографию, дало ей глубину и требования подлинно художественного мастерства. Что бы ни говорили жрецы, размахивающие киноспецификой, — приход писателей в кино ставит большие требования перед режиссером. Писателям не особенно рады были в кино. Сто один аргумент приводился и приводится в пользу того, что писатель вообще не хочет, что он случаен и т. д.

Требование т. Динамова о сюжетном киноискусстве является совершенно последовательным и своевременным. Оно формулирует необходимость перехода на высшую ступень, на создание подлинно художественных произведений.

Нас не удивляет, что и на этот раз помощь приходит из художественной литературы. Борьба за качество художественной литературы не может не коснуться кино.

Статья т. Динамова «За сюжетное искусство» совершенно четко и правильно формулирует одно из основных требований: дайте сюжет. Сюжет в том понимании, какое дает т. Горький в «Беседе с молодыми»: «Третьим элементом литературы является сюжет, т. е. связь, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей—истории роста и организации того или иного характера кино».

Борьба за сюжет — это борьба за художественное произведение.

Найдутся любители — их немало — «раз'яснить» установки т. Динамова, чтобы доказать невозможность такого «огульного» требования, что в одном случае так, а в другом — этак. Нигде так не умеют перебрасываться словами и подчас весьма ходкими, как в кино. Но никому не удастся пройти мимо того, что требование сюжетного киноискусства не является частным делом того или иного теоретика. **Статья т. Динамова, опубликованная в «Правде», является указанием для работников кинематографии: в каком направлении следует вести борьбу за художественное качество картин.**

Борьба за сюжет—это борьба за глубоко идейное, большевистское искусство. Борьба за сюжет — это борьба за социалистический реализм, за художественные образы.

Н. РУДЕНКО

В ЛЕНИНГРАДСКОЙ АРРК

„ТВОРЧЕСКАЯ" БЕСХОЗЯЙСТВЕННОСТЬ

Обсуждение дела Роома в Ленбюро РосАРРК превратилось в широкую и серьезную дискуссию о причинах, порождающих роомовщину, о тех условиях, при которых она возникает.

— Мы не торопились обсуждать дело Роома в АРРК. Прежде всего мы хотели как следует ознакомиться с материалом, выяснить причины возникновения дела. Так заявил т. Эрмлер в своем вступительном слове к обсуждению дела Роома на расширенном Ленбюро РосАРРК.

Тов. Эрмлер об'ясняет, что преступление, о котором идет речь, — а иначе как преступление, дело Роома квалифицировать нельзя, — результат его, Роома, творческой импотенции. Шатания Роома от сценария к сценарию, бесконечные переделки — все это вызвано нездоровым желанием «переплюнуть» своих мнимых конкурентов. Это результат гнилой психологии производственника.

Но неправы будут те, кто всю вину истраченных впустую полмиллиона рублей будет валить на одного Роома. Руководство фабрики, на которой Роом работал, руководство, долгое время попустительствовавшее его капризам, шедшее у него на поводу, должно отвечать вместе с ним, и в равной, если не в большей степени, чем Роом. Это особенно важно подчеркнуть сейчас, когда почти ни одна картина не кончается без перерасхода, когда Экк истратил не меньше Роома, не сняв ни одного кадра по сценарию, когда стоимость картины Пискатора в несколько раз превышает смету. Из дела Роома нужно сделать производственные выводы. Если есть перерасход, то его виновник должен отвечать, несмотря на то, что он сделал хорошую картину.

— Победителей у нас судят, — заключает т. Эрилер.

— Когда возникло Астраханское дело,—говорит т. Блейман, — партийная печать сумела не только найти конкретных виновников, но и вскрыть причины, порождающие преступления. В этом наша обязанность. Дело Роома — не только конкретные преступления, но и результат системы, гнилой и порочной. Разоблачить эту систему — обязанность общественной организации.

Тов. Блейман говорит об ошибках газеты «Кино», об ошибках московской АРРК при разборе дела Роома.

— Получается,—говорит Блейман, — что Роом плохой режиссер, никому неизвестный человек и только преступник. Это неверно. Наша задача понять, почему крупный режиссер, один из лучших производственников, ничего не делал четыре года и дошел до уголовного преступления. Понять — не значит простить. Роом во многом виноват сам. Но также во многом виновата АРРК, не сумевшая во-время остановить Роома, притти к нему на помощь. Роом — член секретариата АРРК, а его товарищи смотрели равнодушно, как человек заживо разлагался. Виновато руководство, не сумевшее оперативно руководить Роомом, не сумевшее сохранить миллион рублей государственных денег, виновата печать, в том числе «Кино», редакция которой не могла не знать о производственных безобразиях в группе Роома, и начавшая разоблачать дело слишком поздно. Дело Роома серьезный урок всей кинематографии, для всей кинематографической общественности. Это и наша вина, вина ленинградской АРРК, знавшей о неблагополучии и во-время не сигнализировавшей об опасности.

Об элементах «роомовщины» в практике всей кинематографии, говорит т. Бродянский. «Роомовщина» это халтура, это небрежное отношение к темпам, к государственным деньгам. Почти всякий режиссер в той или иной степени страдает теми болезнями, которые наиболее выпукло обнаружились в деле Роома. Почти каждый режиссер снимает павильоны, которые не войдут в картину, снимает на-авось, без плана, небрежно относится к деньгам, к темпам, к плану. Дело Роома—предостережение, дело Роома должно заставить общественную организацию серьезно заняться вопросами производства.

— Где была кинематографическая печать, — спрашивает т. Бродянский. Ведь ЦО «Правда» указывала по поводу картины «Жить», что дело печати не констатировать безобразные факты, а предупреждать их, локализовать болезнь. Дело Роома показывает, что у нас нет достаточной самокритики, нет умения мужественно бороться со своими ошибками.

Об отсутствии самокритики говорит и т. Кринкин.

— На заседании московской АРРК, правильно, дельно говорили и т. Пудовкин, и т. Довженко, и многие другие. Но ни один из них не заикнулся о себе. А ведь Пудовкин два года ставил «Дезертира», а ведь Пырьев сильно перерасходовал смету по «Конвейеру смерти». Ведь каждый из тех, кто сегодня обвиняет Роома, в меньшей, конечно, степени, чем он, но виновен в расточительности денег, в несоблюдении сроков, в нарушении производственной дисциплины.

Среди кинематографистов нет самокритики, нет настоящей бдительности, нет бережного отношения к социалистической собственности.

И нужно говорить о руководстве, которое не умеет оперативно руководить, которое занимается или мелочной опекой или попустительствует творческим капризам.

— Отныне,—заключает т. Кринкин, — во главу угла нашей работы должен стать контроль, должна стать бдительность. Этой бдительности нужно научить и кинематографическую печать.

— Мы проспали дело Роома, — заявил т. Кринкин,—как проспали большое количество аналогичных дел и в Ленинграде. Ведь постановка таких картин, как «Анненковщина», как «Отчаянный батальон», сопровождалась колоссальными перерасходами. Несмотря на успешное их окончание, система работы над этими картинами, по существу, не отличалась ничем от системы работы Роома.

Большая доля вины здесь на руководстве ГУКФ, легкомысленно обращающимся с планированием. У нас часто картины планируются, как немые, потом, как звуковые, потом опять, как немые. Это вызывает простои, срывы темпов, это создает такое положение, что еще до первой с'емки картина стоит сотни тысяч рублей.

При настоящем планировании, при обязательном руководстве было бы немыслимо дело Роома. Значит система, допустившая такие факты, порочна. Нужен план, нужен оперативный контроль.

О явлениях, порождающих перерасходы, о расхлябанности руководства говорит т. Иоанисиан. Он указывает, что режиссеры не чувствуют ответственности за свою работу. Перерасход пленки, например — обычное явление. Однако все режиссеры, заранее зная, что они не уложатся в отпущенную им по смете пленку, снимают картины. Они знают, что когда пленка кончится им дадут еще. То же самое и с деньгами. Это порождает безответственность.

Виновато руководство. Оно срывает темпы, порождает дикие траты. Только на-днях подписан акт, где признается, что у группы по картине «Премия мира» было 110 дней простоя по вине техбазы. Ясное дело — тут колоссальный перерасход, нужно воспользоваться делом Роома и сверху донизу перетряхнуть аппарат, побудить режиссуру не только к бумажной, но и к фактической ответственности за взятые на себя обязательства.

— Дело Роома не кампания, — говорит Л. Трауберг. — Кампанейщина, сенсационная шумиха — вредное дело. Дело Роома — результат плохой системы работы, плохого руководства, отсутствия самокритики.

Чем, как не боязнью критики, можно об'яснить засекречивание своей работы, которым занимается большинство режиссеров. Чем, как не боязнью критики, можно об'яснить политику одиночества, боязнь контроля, боязнь вмешательства в свои дела?

Нужно начать серьезную борьбу за здоровую общественную атмосферу на производстве. Нужно начать борьбу за развертывание самокритики и за серьезную работу кинематографической печати. В ответ на дело Роома Ленбюро РосАРРК обязуется провести обследование фабрик, большее внимание отдать производству.

А. З—ОВ

СТРУКТУРА И РУКОВОДСТВО

Опыт всех звуковых картин показал, что 600 сценарных кадров — это максимум того, что может войти в картину.

В 1933 г. на Ленинградской кинофабрике запущен в производство рабочий сценарий «Чапай» с количеством 1.200 звуковых кадров. Руководство об этом знало и пробовало возражать, но режиссеры заявили: «Вы не понимаете специфики кино. Для качества картины требуется, чтобы было заснято как можно больше, а затем в монтаже мы будем отбирать».

Это отголоски прошлой «творческой» практики, когда утверждали: не важно, что снято, а важно, как смонтировано, и поэтому у режиссера к моменту монтажа должно быть возможно больше кусков для монтажных комбинаций. Отсюда теория о том, что количество кадров и количество затраченной пленки прямо пропорциональны качеству картины.

Но практика показала, что лучшие картины: «Встречный», «Окраина», «Гроза» и др. добились успеха не монтажными комбинациями, а созданием образов живых героев действительности, показывая их поступки, мысли, чувства и настроения. А перегруженный кадрами сценарий не улучшает, а ухудшает качество картины.

Утвержденный и одобренный к пуску в производство литературный сценарий представляет собой не механическое скопление фактов и событий, а цельный художественный организм с крепко слаженным сюжетом. Это элементарное понятие драматургии.

А в процессе монтажа при 1.000 слишком кадров приходится выбрасывать из сценария 50—60 проц. живой ткани художественного произведения,—буквально ножницами резать живое мясо живых героев сценария. И вместо полнокровных образов на экране появляются бледные, искаленченные схемы. Сценарии даже лучших картин—«Встречного», «Грозы» —были по качеству гораздо интереснее и полнокровнее, чем картины. Пускать в производство перегруженный сценарий (надеясь на монтаж) —это не только разбазаривание государственных средств, это еще к тому же творческое варварство и безграмотность. И если раньше писали сценарий в процессе монтажа картины, то сегодня нужно учиться монтировать картину до начала с'емок.

Литературный сценарий «Чапай» признан вполне справедливо одним из лучших сценариев. Он напечатан в журнале и стал своего рода разновидностью литературы. Тем более —преступление запускать в производство недоброкачественный рабочий сценарий. Уже сейчас, после 6—8 мес. с'емочной работы, сценарий сокращен на 300 кадров. Быстрый способ сокращения вызывает сам по себе сомнение в проведении этой операции, но и оставшиеся 900 кадров создают прямую угрозу для качества картины, не говоря уже о разбазаривании нескольких сот тысяч рублей впустую.

История с рекомендацией трестом Росфильм Ленинградской фабрике для с'емок недоброкачественного сценария «Пять рассветов» и с'емки «Чапая» по недоброкачественному рабочему сценарию—не единичные явления в кинематографии, они лишь иллюстрируют условия и обстановку, в которой может вырастать роомовщина.

Часть творческих работников скромно полагает, что пережитки капитализма имеются только у героев их сценариев, забывая, что эти пережитки сохранились и у них самих. Именно, элементы творческого индивидуализма, элементы богемы, как остатки психологии буржуазного художника, являются первой причиной роомовщины в советской кинематографии. В этом случае режиссер не желает считаться с условиями производства, он принципиально не желает направить свою творческую мысль на экономию в работе. Но для роомовщины характерно не только проявление буржуазной психологии у творческого работника, но одновременно характерны и плохие руководители.

Эти два явления живут рядом. Одно без другого не может породить роомовщины.

Конечно, в чистом виде на Ленинградской фабрике роомовщины нет. Есть элементы творческого анархизма и недостатки руководства, но от того, что их назвали элементами, от этого они лучше не стали. С ними нужно вести решительную борьбу. В первую очередь нужно улучшать качество художественно-политического и административно-хозяйственного руководства. Оно явно отстает от уровня творческих кадров и от уровня тех качественных сдвигов, которые произошли за последние годы в советской кинематографии.

Прежде всего произошел разрыв между художественным руководством и административным. Каждое из них существует само по себе. Производственные об'единения превратились в Ленинграде за последнее время лишь в хозяйственные и административные центры. Вопросы художественного руководства выпали из поля их внимания. Этими вопросами занимается в основном Художественное бюро, но последнее в свою очередь не вникает в хозяйственную организацию картины и именно вследствие этого наши ХПО не руководят производством картин, а лишь контролируют выполнение плана и наблюдают за расходованием средств.

Все руководство сводится к трем способам:

Способ первый (наиболее распространенный): не вникая в существо творческих вопросов, директор ХПО просто нажимает на режиссера, механически урезывает смету, пленку и количество с'емочных дней.

Он очень рьяно следит за тем, чтобы все формальности были соблюдены (эскизы, заявки, рабочий сценарий, сметы и пр. и пр.). Он следит, чтобы не было опозданий на с'емку. Он очень строг, он может потребовать приостановки с'емок из-за того, что ему художник не представил эскизов натурных сцен, так как такие эскизы числятся в титуле подготовительного периода. Но, по существу, он никогда не знает настоящих нужд и настоящих ошибок и ненормальностей в работе с'емочного коллектива, ибо они лежат прежде всего в области организационно-творческой работы коллектива. Творческие же вопросы лежат вне сферы его внимания. Он никогда не может знать, насколько подготовился коллектив к с'емке очередной декорации, он никогда не может решить, правильно ли режиссер расходует лишнее количество метров пленки на тот или иной эпизод. И именно поэтому, несмотря на всю его жесткость, он очень покладистый руководитель и быстро сдается на требования режиссера.

А режиссер требует с запросом, смету составляет с запасом, с секретными от директора статьями и аргументирует спецификой кино и борьбой за качество картины.

Директор и режиссер — два враждующих лагеря. В глазах директора режиссер почти всегда просто «растратчик народных средств», а в глазах режиссера директор—в лучшем случае узколобый бюрократ. И весь с'емочный период проходит под знаком войны между двумя «враждебными» лагерями. Успокоение и дружба наступают, когда режиссер становится в простой.

Второй способ: директор об'единения во главу угла своей работы ставит художественное качество картины. Поэтому он менее строг, чем первый директор, вернее, совсем не строг, скорее всего либерален. Он идет далеко на уступки требованиям режиссеров, но внешне он держит себя солидно, он дерется со с'емочным коллективом по вопросу о смете, о пленке. Он также экономит. Например, он может вынести выговор за покупку на с'емку дорогих конфект, что приведо к трате лишних 25 руб. Но он не будет волноваться, если узнает, что звуковая картина пущена в производство с рабочим сценарием, в котором 1.200 звуковых кадров. Мало того, он сам подпишет такой сценарий. И мы не можем сказать, что он не понимает, что минимум 500 кадров полетит в корзину, что эти 500 кадров обойдутся не в одну сотню тысяч рублей. Но такова его натура. Режиссеры говорят, что это требуется для качества картины. А он ведь сам борется за качество картины.

Третий способ: директор — организатор производства. Он выполняет требования и заявки с'емочных коллективов, он создает сносные, нормальные и даже хорошие условия для с'емок. Он хозяйственник-организатор. Режиссеры уважают его за эти способности. Но других способностей у него нет.

Совершенно очевидно, что при всех этих «трех способах» настоящего руководства с'емочными коллективами нет.

Борьбу с роомовщиной и с причинами, порождающими роомовщину, мы должны начать с укрепления качества руководства.

О. СЕРГЕЕВ

ВСТРЕЧА ЦЕХОВ

На-днях в ленинградскрм Доме кино по инициативе 3-го производственного об'единения художественной фабрики Ленфильм, технической фабрики Комбината и РосАРРК **состоялась встреча старых производственников и ударников технических цехов (ателье, осветительного, монтировочного и т. д.) с творческими работниками 3-го об'единения.**

Темой совещания послужило вступление в производство четырех картин об'единения, готовящихся к выпуску в октябрьские дни: **«Юность Максима» (реж. Козинцев и Трауберг), «Крестьяне» (реж. Эрмлер), «Горячие денечки» (реж. Зархи и Хейфиц) и «Товарищ Корман» (реж. Шмидтгоф).**

Все многочисленные выступления были посвящены деловым, производственным вопросам. Ряд товарищей обрушился с резкой критикой недостатков, грозящих сорвать своевременный выпуск картин (тт. Дубровский-Эшке, Эрмлер, директор 3-го об'единения т. Черняк, нач. осветительного цеха Сысоев и др.). Большой счет был пред'явлен технической фабрике, еще не наладившей работы, все еще сваливающей на постановочные коллективы такие, например, дела, как заботы о горючем для автомашин и пр. Было указано представителями цехов и на бесплановость в работе с'емочных коллективов, нередко сдающих заявки или отменяющих их за час до с'емки. Затронут был и важный вопрос о нормированном времени: иногда для окончания с'емки необходимо лишь полчаса, но сверхурочных часов нет, или рабочие манкируют, и приходится переносить с'емку двух кадров на следующий, полноценный день.

Плохая работа технической фабрики срывает планы постановочных коллективов, которым дорога обычно каждая с'емочная минута. Между тем картины 3-го об'единения являются ведущими для Кинокомбината, и срыв их выпуска — огромное политическое поражение.

Отдельные товарищи (Л. Трауберг, Хейфиц, Шмидтгоф, директор технической фабрики Михайлык, его заместитель Петров, директор 1-го об'единения Иоанисиан и представители цехов), призывая работников всех цехов к деловому и ударному содружеству, вместе с тем отметили недопустимость энтузиазма, которым в свое время была ознаменована постановка картины «Встречный». Комбинат не может теперь допустить лихорадочной гонки, вызывающей удушение качества всех картин, кроме одной «ведущей». В производство вступили сейчас не только фильмы 3-го об'единения (упомянем «Чудо», «Три товарища», «Наследный принц республики» и др.). Необходимо научиться работать спокойно, без форсмажоров; в основу работы должны быть положены советская организованность и коммунистический напор.

Все запущенные в производство сценарии и постановочные планы картин будут зачитаны в цехах. Лучшая (комсомольская) бригада осветителей вызвала на социалистическое соревнование с'емочную бригаду картины «Юность Максима». Руководитель осветительной бригады В. Смирнов персонально вызвал оператора Москвина.

Серьезность и деловитость обсуждения показывают, что к делу постановки картин все звенья Кинокомбината подходят с твердым намерением добиться успеха. Остается пожелать, чтобы взаимный контроль и поддержка позволили фабрике, празднующей осенью свое десятилетие, показать еще более высокое производственное качество, чем в предыдущие годы.

В. Н—А

СПОР о „ПРЕСТУПНИКАХ"

Режиссерская коллегия Ленфильм на-днях обсуждала сценарий В. Скрипицына «Преступники». Сценарий этот, намеченный к постановке режиссерами И. Траубергом и М. Дубсоном, вызвал ожесточенные споры. В то время как часть выступавших резко отрицательно отнеслась к сценарию, считая, что автор не справился с основным заданием, другие товарищи, признавая драматургические недостатки сценария, говорили о несомненной талантливости автора, выявленной им в вещи, и о полной возможности делать картину по зачитанному сценарию.

С четкой критикой сценария выступил реж. Леонид Трауберг. «Сценарий — заявил т. Трауберг,—представляется мне вторым изданием «Путевки», но изданием ухудшенным и, так сказать, удешевленным. Чем можно было превзойти, реваншировать «Путевку»? Вытеснением блатной романтики материалом подлинной работы в исправительно-трудовых коммунах, заменою «обаятельных» воров выразительными образами воспитателей, акцентом на политическом значении воспитания. В сценарии этого почти нет. Имеются лишь некоторые наметки этой важнейшей идейной линии вещи. Да и сам сценарий растянут чрезмерно. Ставить его Илье Траубергу и М. Дубсону после предыдущих их работ не надо».

К этому мнению присоединились тт. Обнорский, Мессер и Кринкин; режиссер Петров-Бытов также считает, что говорить еще не о чем, сценария еще нет, имеется 54 эпизода, из которых, может быть выйдут три картины, но не выйдет одна.

— Я за сценарий, ибо он талантливо сделан и имеет право на существование,— возражает режиссер Г. Козинцев. Вновь пришедшего сценариста надо всемерно приветствовать, а не отпугивать. Можно и вполне законно показывать систему воспитания воров отраженно и на самих ворах. Отдельные наивности и грехи сценария, в частности, тягостная сцена смерти ребенка в финале, могут быть исправлены. Прекрасно сделаны отдельные типы, например, вор—любитель голубей.

— В сценарии показана бессмысленность паразитического существования в социалистической стране,— поддерживают Козинцева режиссеры Илья Трауберг и Дубсон. Много еще нужно исправлять, но основное вещи — вещи т. Скрипицина— настоящее.

Автор сценария признает, что главной его ошибкой явилось неумение как следует пластически выразить свою идею. Идея—не в отучении от воровства (как в «Путевке»), идея—в окончательной ликвидации «родимых пятен», в решительном повороте изуродованной капитализмом психологии. По этой линии и надо сценарий дорабатывать.

Закрывая собрание, директор комбината т. Шнейдерман говорит о правильности резкого подхода к принимаемым в производство сценариям. Надо не стесняться ни критиковать, ни защищать сценарий отчаянно. Времена, когда режиссер после просмотра картины товарища поздравлял его, а в коридоре плевался, должны пройти. Сценарий Скрипицына может дать основу для хорошей интересной фильмы.

Сценарий пущен в производство.

ЛЛОЙД

шихся с картинах, как «Конвейер смерти», «Рваные башмаки», несших на себе рапповское влияние и драматургически беспомощных; наряду с инсценировками «Поручика Киже», «Иудушки Головлева», «Грозы» и головой выше их стоящей «Петербургской ночи»; наряду с «Великим утешителем», «Анненковщиной», «Королевскими матросами», — всеми этими показателями либо плохой драматургии, либо желания уйти от тем современности, либо того и другого вместе, кино под непосредственным руководством и при помощи партии собирало вокруг себя одаренную группу писателей и драматургов.

Основным для кинодраматургии фактом со времени 23 апреля было привлечение к кино писателей, давших несколько значительных сценариев («Заключенные» Н. Погодина, «Частная жизнь Петра Виноградова» Л. Славина, «Бабье лето» Ю. Либединского), чрезвычайно повысивших уровень пред'являемых к сценарному замыслу требований.

В статье о «Стилевых тенденциях кинодраматургии 1934 г.» (газета «Кино» 22 ноября 1933 г.) я отмечал как характерные черты цикла: ярко выраженное разнообразие тематики и жанров, его реалистическую направленность, преодоление типа картий, в которых тема и замысел заменены демонстрацией материала, и стойкую сюжетность большинства драматургических кинопроизведений.

Вторую годовщину 23 апреля советская кинодраматургия встречает никогда для нее небывалым циклом хороших сценариев, целиком разрабатывающих проблемы советской действительности. Художественный рост драматургии выражается в том, что почти все сценарии имеют образное лицо, творческий ранг, хорошо выраженные стилистические приметы. Почти нет ремесленных сценариев, почти нет того, что Луначарский в статье о социал-демократах называл социал-демократической вхожестью и в квартиры рабочих и во дворец. В сценариях цикла 1934 г. почти нет этой вхожести в оба ряда — идеологический советский и противоположный ему буржуазный образный. Исчез также за одним-двумя исключениями тип сценария, который генеральные идеи эпохи перекладывал в рецепт составления мутной формалистической или приспособленческой воды.

Все это означает, однако, только то, что у нас есть сценарии, но это отнюдь не значит, что у нас есть драматурги и драматургия. Кино чрезвычайно много сделало за эти два года, чтобы выйти из тупика, из того сценарного безлюдья, в котором оно находилось до 23 апреля. Но оно не сделало главного: не оно помогает партии работать, а партия помогает ему, не оно дало партии и литературе драматургов, а партия и литература дали их ему. Участие же в социалистическом строительстве означает, во-первых, систематическое развертывание творческой работы и, во-вторых, приневесение своего вклада в социалистическую собственность пролетарского государства. Вряд ли заем писателей из литературы может быть назван вкладом кино в советскую культуру. Для того же, чтобы были выращены специальные и новые кадры кинодраматургов, не делается почти ничего.

И в первую очередь не поставлена на должную высоту кинотеория и кинокритика. Кинотеория делается в крошечном секторе не очень большого института кинематографии. Одни и те же 8—10—12 человек фигурируют как секция драматургов, как секция критиков, как научно-исследовательские работники, как актив фабрик и Дома кино, как руководители отделов ГУКФ и как кинематографические писатели. Если заведующих отделами и секторами еще назначать можно, то критиков и теоретиков назначать нельзя. Для собирания же научных работников, для их выращивания и правильного использования не делается почти ничего. Достаточно сказать, что на всю теоретическую работу в масштабе РСФСР отпущено что-то около 150 тысяч рублей, в которые входят и «общеинституткие расходы».

Между тем из-за нехватки рук в производство идут неизученные сценарии, двумя-тремя беглыми рецензиями исчерпывается изучение картин. Опыт гниет неразработанным. Творческие работники чахнут от безвестности и отсутствия осмысления и обобщения творческой практики. Критика, в свою очередь, задыхается в «кон'юнктурности» редакций, отражающих и низкий уровень теоретической мысли в кино, и случайность оценок, и их зависимость от производственной и ведомственной кон'юнктуры. Нужно сознаться, что не кинематографическая критика, а партийное руководство занимается переводом на язык искусства общеполитических установок, т. е. тем самым делом, которое является важнейшей задачей, возложенной на творческих работников апрельским постановлением ЦК.

Вряд ли нужно доказывать жизненную необходимость немедленного поднятия теоретической разработки проблем кинодраматургии. Но ее нет, и действительность жестоко мстит за это. Многие из сценариев, хорошо задуманных, талантливо написанных, жизненно необходимых кинематографии, не доходят до производства, потому что не только не разработана, но и не намечена такая важнейшая проблема, как проблема делового и неделового сценария. Приход писателей в кино особенно остро ставит именно ее.

Под неделовой манерой надо разуметь манеру так писать сценарий, что написанное не определяет собой будущей картины. Здесь необходим ряд дискуссий о фактуре сценария, о роли слова в кино. Надо установить различие функций литературного и кинематографического слова. Создающее литературный образ пластическое слово не может на первых порах не мешать писателю в создании независимого от слова смыслового жеста, как единицы кинематографически зрительного выражения. Описание воздействия этого жеста, а не показ его и ломает хребет киноценности очень многих сценариев.

В прямой связи с этой проблемой находится **проблема емкости сценария.** Неделовой характер — от избытка сюжетных линий, от обилия материала, в том числе и неснимаемого, от многочисленности возможных киноресшений и неопределенности ни одного из них — имел сценарий таких квалифицированных авторов, как Зархи и Юткевич «Человек, который не убил». Таким же является и сценарий Вс. Вишневского. Для обоих этих сценариев характерно, что гипертрофированное изложение задачи они выдавали за ее решение. Между тем замена кинодраматургического решения решением литературно пластическим, если и рождает образ, то словесный, такой, который снять невозможно. Такие сценарии похожи на колоссальные выставочные галоши на витринах Резинотреста. Это галоши — они из резины, они имеют даже форму. Но пользоваться ими нельзя. В результате картину приходится импровизировать в с'емочный период.

Также ничего не сделано для выведения из творческого подполья самой кинодраматургии. Что бы ни представлял собой сценарий: произведение кинематографии, поднявшееся до художественной ценности, знакомство с которым обязательно для человека, интересующегося искусством — или просто литературное произведение кинематографического жанра, — он должен быть опубликован. Сценарий, особенно сценарий звуковой картины, не может быть больше записной книжкой режиссера или внутрифабричным бухгалтерским документом. То, что сценарии не публикуются, является показателем того, что и сценарист и производство не считают сценарий полноценной авторской работой, за которую и сценарист и пускающее в постановку производство хотят и могут нести ответственность.

Проблема напечатания сценариев — это проблема роли сценария на производстве, вопрос о том, когда кончен сценарий. Как это ни странно, но до окончания с'емки сценарист не может сказать, что работа над сценарием кончена. И это вряд ли всегда «специфика» киноработы. Тем не менее это важнейший узел проблем о цельности сценарного замысла, о правах кинодраматургического произведения, об отношении сценария к картине, пределах режиссерской трактовки и т. д. Между тем этот вопрос не только не изучен, но и, кажется, нигде, кроме юридических органов, не поставлен.

Несомненно, однако, что опубликование сценариев должно быть независимо от их производственной судьбы, что должен быть найден момент, когда драматург может считать свою работу конченной и творчески и производственно отвечать за ее результат. Без этого кинодраматургия не будет втянута в общелитературную ответственность за качество, в активное и непосредственное, а не подпольное, через черновики режиссера участие в создании советского искусства.

Кино находится накануне оформления в большое искусство. Уже третья годовщина 23 апреля помимо повышения к кинодраматургическим произведениям требований качества поставит проблему режиссера, который был бы в состоянии творчески осуществить полноценные уже в сценариях замыслы лучших драматургов и сценаристов.

Без поднятия уровня и диапазона теоретической мысли, без создания авторитетной критики, без пропаганды лучших кинодраматургических произведений, нельзя создать ни таких режиссеров, ни стойкой кинодраматургии, которая могла бы из года в год обеспечивать не минимум, а максимум потребности советского экрана во все лучших и лучших картинах.

МИХАИЛ ШНЕЙДЕР

На производстве

МОСКОВСКИЙ КИНОКОМБИНАТ

ВТОРАЯ ФАБРИКА

В 1934 г. вторая фабрика работает над следующими постановками:

Режиссер Журавлев ставит «Космический рейс».

Режиссер Юрцев ставит фильм «Даже не однофамилец».

Режиссер Медведкин — картину «Стяжатели».

Режиссер Райзман — звуковую картину «Окрыленные люди», сценарий пущен в производство.

Режиссер Мачерет — звуковую картину «Частная жизнь Петра Виноградова».

Все эти сценарии уже запущены в производство.

Заканчиваются «Джаз-комедия» режиссера Александрова и «Восстание человека» режиссера Марьян.

Утвержден к пуску в производство сценарий трехчастной звуковой комедии «Осадное положение», для которой еще нет режиссера.

Таким образом, на сегодня **все режиссеры второй фабрики находятся в производстве.**

Только режиссеры Довженко и Райзман вступили в производство до намеченного планом срока, все остальные режиссеры вступили в производство с опозданием от 7 дней (Журавлев) до месяца и выше (Медведкин).

К моменту утверждения плана тематическим совещанием по постановке Журавлева «Космический рейс» было еще только либретто. У режиссера Медведкина фактически не была решена вся вторая половина сценария «Стяжатели». Сценарий «Частная жизнь Петра Виноградова» представлял собой очень талантливое, но невероятно громоздкое произведение, выходившее далеко за пределы фильмы. Нуждался в серьезных исправлениях сценарий «Окрыленные люди». Режиссер Довженко еще только изучал материал на Дальнем Востоке.

По существу весь первый квартал нового года ушел на лихорадочную работу по доработке сценариев. И лишь последний месяц вторая фабрика живет под знаком: режиссерские сценарии, сметы, актеры. Вокруг этих вопросов кипит самая напряженная борьба. В планах работ эти этапы называются: «Разработка режиссерского сценария», «Составление сметы». «Разработка», «составление» — эти скромные термины не вполне соответствуют тому, что фактически происходит вокруг режиссерских сценариев и смет. Как правило, режиссерские сценарии и Медведкина, и Райзмана, и Мачерета в своих первых вариантах выходили за пределы нормального метража фильм. И руководство фабрики и руководство комбината заняли в этом вопросе совершенно непримиримую позицию: и художественные интересы и интересы государственной плановой дисциплины выдвигают категорическое требование — сценарий должен быть уложен в нормальный метраж фильмы. Режиссеры вновь переделывают свои режиссерские сценарии, и, как показывает практика, они удачно справляются со сложной задачей сокращения метража и повышения идейно-художественного качества. И сценарий «Стяжатели» и сценарий «Космический рейс» в своих режиссерских разработках поднялись на следующую ступень по сравнению с первоначальными литературными вариантами.

Следующее препятствие — это смета. Первой сейчас проходит смета режиссера Медведкина. При необычайно высоких накладных расходах фабрики, при чрезвычайно высоких расценках за услуги технической фабрики, о которых неоднократно уже говорилось в печати, очень трудно уложиться в сущенные лимиты стоимости картины. И тем не менее в лимиты надо уложиться. Режиссер Медведкин как режиссер-коммунист должен в этом отношении дать пример борьбы за финансовую дисциплину.

То обстоятельство, что все внимание руководства, всех режиссеров об'единения и многих авторов было целиком поглощено работой над сценариями 1934 г., тяжело отразилось на работе фабрики по заготовке сценариев для 1935 г. Количество привлеченных авторов еще явно недостаточно.

Для режиссера Журавлева пишет сценарий Соколов-Микитов. Это научно-фантастическая фильма на подводном материале. Интересна заявка писателя Л. Кассиля для режиссера Журавлева «Потомки великих предков».

Для режиссера Юрцева пишет сценарий немой комедии сценарист и драматург Белла Зорич. «Зоя» — сценарий, завязкой которого служит встреча видного инженера и производственника с готовящейся в вуз бригадиршей краснознаменной бригады, которая происходит в совершенно неожиданной для них обстановке отдыха и веселья в доме отдыха. Для Юрцева же есть готовый сценарий Н. Шпиковского «Этажи мечтаний».

Для режиссера Александрова в плане 1935 г. намечен сценарий «Одарка», над которым работают писатель Валентин Катаев и режиссер. Для Александрова же Ильф и Петров будут писать сценарий «Рвнодушие».

Над темой транспорта работает сейчас сценарист Слепнев. Уже в течение длительного времени он изучает материал, знакомится с работой политотделов на транспорте. Этот сценарий должен будет ставить режиссер Райзман.

Над сценарием из эпохи гражданской войны под условным названием «Повесть о полковнике Муравьеве» работает писатель Рыкачев.

В состав второй фабрики входит режиссер Эйзенштейн. Его постановка не рассчитана на 1934 г. Но т. Эйзенштейн вместе с писателем Фадеевым работает сейчас над сценарием «Москва», и мы считаем необходимым, чтобы уже в конце 1934 г. Эйзенштейн вступил в производство.

Работа над перечисленными сценариями идет с таким расчетом, чтобы к 15 сентября иметь совершенно законченные и утвержденные сценарии постановок будущего года. Однако, ряд режиссеров еще совершенно не обеспечен сценарными заказами.

Надо добиться, чтобы к 1935 г. вторая фабрика пришла с таким же сценарным портфелем и с таким же ничтожным процентом сценарного брака, как и в 1934 г.

И. Л.

ПЕРВАЯ ФАБРИКА

◆ Режиссер **Эсфирь Шуб** приступила к производству одночастных новелл о метрополитене.

◆ Закончены и приняты сценарии художественных короткометражек для дошкольников: «Самый грязный» — **Федорченко**, «Стеклянный глаз» — **Ивенсен** и «Зеленый Мишка» — **Гурьям.**

СОЮЗТЕХФИЛЬМ

Трест Техфильм готовит для Народного комиссариата земледелия несколько технических фильм, которые посвящены весеннему севу.

Одна из только что законченных фильм посвящена кокю. Ее ставил режиссер **Заноза.** Фильма называется «Колхозный конь» — о правильном содержании и эксплоатации конной тяги.

На-днях в Плавский район Московской области выехала бригада режиссера **Блинова** для с'емки картины «Как правильно сеять».

В ЛЕНБЮРО РосАРРК

На состоявшемся недавно заседании Ленинградского бюро РосАРРК был поставлен вопрос о хозяйственном положении ленинградской арковской организации. Помощь партийных и правительственных инстанций, плановое руководство за прошлый год и упрочившаяся база (кинотеатр), особенно в связи с выпуском картин «Гроза», «Иудушка Головлев» и др., позволили к апрелю месяцу развить значительную хозяйственную деятельность на разных участках арковской работы.

Начато комплектование фундаментальной библиотеки классиков, художественной и научной литературы и кинопериодики, развернуты семинары (музыкальный и литературный), проведены и организуются творческие вечера, в том числе встречи с театрами (оперы и балета, Мейерхольда и др.), и премьеры советских кинокартин.

Помимо этого развернута работа внешнего сектора, идут полным ходом работы по подготовке к празднованию 15-летия советской кинематографии, по связи со зрителем, перестраивается и улучшается здание Дома кино, увеличивается количество аудиторий и т. д.

При помощи ГУКФ и ленинградских киноорганизаций в середине лета 40 кинематографистов ежемесячно смогут пользоваться комнатами и обслуживанием организуемого в Петергофе Дома творчества киноработников. Стоимость ремонта и оборудования, предоставленного для Дома творчества б. дворца «Бельведер», составит 300 тысяч рублей. Места заранее раскуплены кинофабриками для премирования ударников и помощи творческим работникам.

Утвержден план участия Ленбюро АРРК в культконференциях заводов им. Сталина и им. ОГПУ. Переформирован состав Ленбюро. В связи с отъездом выведены из состава бюро тт. Кацнельсон, Берхин и Червяков. Кооптированы в Ленбюро режиссеры Вл. Петров, Вайншток и Петров-Бытов, директор фабрики «Советская Белоруссь» т. Некрашевич, директор фабрики Техфильм т. Гринфельд и сценарист М. Блейман. Ввиду полной бездеятельности Центрального бюро РосАРРК, продолжающейся уже около двух лет, решено в начале мая созвать общее собрание ленинградцев, членов РосАРРК, для отчетного доклада Центрального бюро и подготовки перевыборов.

Л. Е.

КАЧЕСТВО ПЛЕНКИ И КАЧЕСТВО САМОКРИТИКИ

У входа в отделочный цех висят под целлюлоидом отпечатанные на машинке подробные инструкции поведения работницы во время работы. Все инструкции начинаются одной и той же фразой: «Перед тем, как войти в цех, работница должна надеть чистый халат, перчатки и покрыть голову...»

Но даже в непривычном красном свете цеха начинаешь различать, что не все работницы в халатах, а тем более чистых. Перчатки есть, но они грязные и рваные. Вентиляция, беспрерывно выдувающая воздух из цеха, теряет свое значение, ибо в цех то и дело для осмотра и исправления машин заходят рабочие в грязной спецодежде и пыльных сапогах.

У главного входа на фабрику, около раздевалки, лежат две щетки для обуви. Из десяти входящих разве один небрежно обмахнет сапоги и не столько из соображений гигиенических, сколько из соображений внешнего вида сапог. На фабрику со двора есть много иных входов. И вот от каждого из них по всем коридорам и помещениям фабрики идут следы пыли и грязи, приставшие к влажному полу.

Двери в светлые цеха гостеприимно распахнуты. Яркие надписи «Закрывай плотно дверь» стыдливо повернуты к стене.

На дворе озорной ветер беспрерывно швыряет в фабрику песком. Запасы пыли во дворе неиссякаемы.

Это только часть прорех на фронте борьбы за чистоту на Шостенской фабрике пленки.

Управляющий ФОКХТ т. **Груз** в своем вступительном слове на шостенской конференции по качеству заявил, что кинопленочная промышленность еще не овладела организацией производства, что на той же Шостенской фабрике нет порядка, нет дисциплины.

В своем выступлении т. Груз признал, что срыв плана 1933 г., срыв плана I квартала 1934 г. в одинаковой мере произошел как по вине руководства Шостенской фабрики, так и по вине ФОКХТ.

Сейчас уже очевидно, что плохая работа пленочных фабрик, низкое качество советской пленки порождены неполадками в организации производства, отсутствием единоначалия, низкой квалификацией рабочих, разрывом между технической и бытовой культурой работников и плохой работой ОТК. Недостаток и некондиционность сырья лишь усиливают и умножают причины плохого качества пленки.

Поэтому ссылки основного докладчика т. **Шкулина** на сырье, как на первопричину всех бед пленки, мало убедительны. Тем более, что поставщики сырья коллоксилина и желатина не остались в долгу и в свою очередь ссылались на плохое сырье, им поставляемое. Так, представитель поставщика коллоксилина на стол президиума конференции выложил образцы линтера, из которого получают коллоксилин, образцы чистые и образцы грязные.

Представитель Московского желатинового завода прямо утверждал, что качество выпускаемой ими желатины колеблется от нуля до бесконечности, а, вообще говоря, желатина у них плохая, ибо сырье плохое.

Надо сказать, что т. Шкулин, выдвинув сырье, как главную причину плохого качества пленки, все же много внимания уделил и иным причинам. Из них важнейшие: отсутствие стандарта проведения технологического процесса, а отсюда — экспериментирование в процессе массового производства; обезличенность браководов — брак есть, а виновных нет; слабый инструктаж работников — визитажницы не знали, какой брак им вырезать, и небрежное отношение к точным машинам — перфорационные машины исправляются кузнечным инструментом.

Главный инженер предприятия — его фактический глава. Поэтому так много ожидала конференция от выступления главного инженера Шостенской фабрики т. **Шора.** Но т. Шор предпочел заниматься не самокритичным «говорением». Он так прямо и заявил: «Я самокритикой заниматься не буду, ее уже достаточно было».

И действительно самокритики у т. Шора не было.

Он поплакался на плохое качество сырья. Отметил улучшение качества пленки и закончил тем, что сказал: «Осмелюсь выразить надежду, что в отделочном цеху работа наладится».

По окончании этих докладов начались прения, в которых выступавшие приводили примеры плохого качества пленки. От всех предыдущих разговоров на ту же тему этот отличался только номерами эмульсии. Было выдвинуто и новое обвинение: пропажа изображения. Представитель Туркменкино рассказал о том, что в их условиях через 18 дней после с'емки скрытое изображение пропало вовсе, хотя пробочки и давали прекрасный результат. Об этом же сообщил и представитель Ленфильм т. **Щербов.** О плохом качестве наших химикалиев рассказал работник Союзкинохроники т. **Волкенштейн.**

Нужно признать, что за небольшим исключением работа конференции шла в деловых технических рамках. А это особенно важно было и для поставщиков, и для пленочных фабрик, и для потребителей, ибо во II квартале Шостенская фабрика должна добиться: выпуска безусловно стандартной позитивной пленки, ортохромрапида, высококачественной авиопленки, пленки для звукопечати, освоить и начать массовый выпуск пленки для звукозаписи и панхрома и приступить к массовому выпуску любительской пленки (фильмпак и рольфильм).

После общих докладов конференция заслушала специальный доклад профессора **Чибисова** о старении эмульсии, два пространных сообщения работников НИКФИ о работах института в 1934 г. и о плане работ на 1935 г. и, наконец, доклад **«О природе дихроической вуали».**

В перерывах между докладами заседали комиссии, разрабатывая технические условия и меры борьбы за высокое качество советской пленки.

Шостенская фабрика поставляет для советской кинематографии основное сырье — пленку. Перебои в ее работе, невыполнение ею плана выпуска пленки, плохое качество продукции дают многотысячные убытки кинопроизводству, срыв кинообслуживания рабочего и колхозного зрителя, миллионные недоборы государственных средств. Сознанием этих простых истин должна быть пронизана деятельность всех работников пленочных фабрик, всех поставщиков, от которых зависят пленочные фабрики.

Перед партийными и профсоюзными организациями Шостенской фабрики стоит непочатый край работы. Их влияния не чувствуется на фабрике. Комсомол, об'единяющий коллектив в 250 человек, спит, ожидая, что кто-то придет и укажет ему, как нужно работать и что нужно делать, чтобы комсомольцы были застрельщиками в борьбе за качество, за чистоту, за высокую техническую грамотность...

Прорывное положение Шостенской фабрики терпеть дальше нельзя.

К. МАРКЕЛОВ.

За шесть дней

Начальником ГУКФ т. Б. З. Шумяцким отдан приказ: «О разрешении режиссеру А. М. Роому работать в тресте Укрфильм».

В приказе сказано:

«Приняв во внимание публичный отказ от упорных попыток оправдать свое безобразно безответственное отношение к работе, повлекшее к срыву с'емочных работ по фильме «Однажды летом», и чистосердечное признание в произведенном разбазаривании средств, кинопленки, неумелом ведении с'емки звуковых фильм и обещание добросовестной работой исправить ущерб, причиненный советскому государству, — разрешить т. А. Роому перейти на киноФабрики треста Укрфильм для постановки немой фильмы.

Соответственно этому внести изменения в мой приказ № 59/041 от 19 марта с. г. в части непланирования его на 1934 и 1935 гг.

Предложить т. Кудрину проследить, чтобы принятые А. Роомом перед ГУКФ и ЦК Рабис обязательства были бы им добросовестно и в точности выполнены».

●

В связи с предстоящими с'емками Всеукраинской фабрикой Союзкинохроники первомайских торжеств, в частности военного парада в Харькове, командующий войсками Украинского военного округа т. Якир отдал специальный приказ о содействии кинос'емкам.

В своем приказе т. Якир предлагает: комендантуру города предоставить возможность свободного передвижения режиссерам и операторам фабрики кинохроники на пл. Дзержинского во время парада и доступа ко всем трибунам; оказывать им полное содействие в с'емочной работе. Предоставить фабрике для заснятия парада один самолет.

Кроме этого всем военным частям г. Харькова в приказе предложено оказать помощь своевременному заснятию необходимого материала.

●

Сенситометрия — это способ определения чувствительности эмульсии. Сенситометры мы до сих ввозили из-за границы. Теперь фотохимическая лаборатория Всеукраинского института метрологии и стандартизации организовала **серийное изготовление советских сенситометров.** По качеству советский сенситометр превышает заграничный. Изготовление этого прибора — новое достижение советской науки и техники.

Авторы сенситометра — научные сотрудники института тт. **Черный, Соболев и Шуб.** Сейчас лаборатория работает над изготовлением более совершенных сенситометров типа Цейса. Теоретически уже разработан способ изготовления главнейших частей этого прибора и приступлено к практическому осуществлению задания.

●

Росснабсбыткино по плану должен был закончить отгрузку в сельские районы РСФСР аппаратов и запасных частей к 1 апреля. **До сих пор план отгрузки первого квартала еще не выполнен.**

Киномехаником по договору должен был дать аппаратуры на 238 тысяч, а дал только на 62 тысячи. Другой поставщик — Ленинградский завод ГОМЗ — также не дал аппаратуры на 82 тысячи. В итоге план отгрузки аппаратуры выполнен всего лишь на 50 проц.

Несмотря на такой большой прорыв, работники Росснабсбыткино относятся к этому возмутительному факту весьма благодушно, во всем обвиняя поставщиков, не выполняющих своих обязательств.

М.

Ответственный редактор М. Д. КОРОЛЬ

Издатель — Журнально-газетное об'единение.

РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездниковский, 7. тел. 1-91-45.

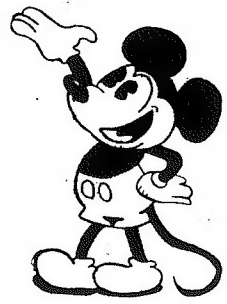
ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11, тел. 4-68-18 и 5-51-69.

Подписная цена: 12 мес.—12 руб., 6 мес. — 6 руб., 3 мес. — 3 руб. Подписка принимается только с текущего месяца Жургазоб'единением (Москва, 6, Страстной бульвар, 11) и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

Сумасшедший рейс

Советская кинематография освоила новую область работы. Молодой коллектив под режиссурой Виктора Смирнова, технического руководителя Люсиль Кремер и художника Юрия Попова создал первую экспериментальную советскую мультипликационную фильму «Сумасшедший рейс» типа «Микки-Маус». Фильма изготовлена по методу известного американского мультиграфика Уота Диснея, но в отличие от его «Микки-Маус», где героем является фигурка небольшого фантастического зверька, напоминающего мышонка, в мультифильме Смирнова, Попова и Кремер этим героем является зверек, имеющий своим прообразом ежа.

Постановка экспериментальной фильмы «Сумасшедший рейс» на практике разоблачает «теорию» о якобы неприменимости приемов Диснея в советской мультипликации, якобы о невозможности освоения нами вообще метода американской мультипликации.



Микки-Маус

Тов. Смирнов изготовил свою мультифильму с значительным формальным мастерством, скоро и дешево. А ведь до сих пор было так, что всякая наша мультифильма в одну часть делалась буквально месяцами, обходилась крайне дорого, потому что изготовлялась приемами «авось» и «небось», ручным способом, в то время, когда американцы, а вслед за ними и т. Смирнов, работают по-фабричному, тщательно, быстро, дешево.

Лента «Сумасшедший рейс» сделана молодым коллективом в 35 дней и, примерно, в два раза дешевле, чем обходятся наши мультифильмы такого об'ема.

Таковы основные производственно-хозяйственные отличия этой экспериментальной работы.

Из помещенного здесь сопоставления изображений американского Микки и нашего Ежа читатель может заключить, что маски этих киногероев условны как в первом, так и во втором случае.

У нашего героя черная шубка, на спинке в тыловой части головки иглы, как у обычного ежа, острая мордочка с вытянутым хоботообразным носом. На нем рабочая спецовка, на голове — кепка.

Художник коллектива Юрий Попов работает сейчас над уточнением маски Ежа. В новом варианте, который также изображен на рисунке, герою нашей фильмы придана большая четкость характеристики. Он получил обувь типа деревянных башмаков и перчатки с пальцами, придающие передним лапкам вид рук. Но как первый, так и второй вариант маски Ежа является совершенно оригинальным по рисунку и по смысловой характеристике. Их художественная и драматическая функции совершенно отличны от американского Микки.

Нельзя не отметить ряд существенных недочетов в художественной специфике этой мультифильмы. Неудовлетворителен его сценарий. Он неудовлетворителен не только в идейно-художественном, но и в элементарно-смысловом отношении:

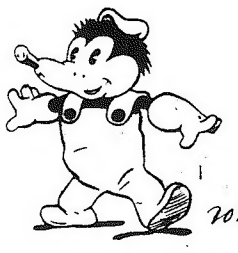
1) Непонятно, какая логическая связь между замыслом и заграничными приключениями путешественника Ежа.

2) Построенная как комическая фильма не смешна. В отдельных ситуациях и в типах видно напряженное стремление к комическому. Но оно не достигнуто, не вызывает соответствующих эмоций.

3) Недоработана графическая сторона: нет достаточной четкости рисунка (переодетый Еж перестает быть похожим на ежа), нет единства между показом действующих лиц и фоном, на котором разыгрывается действие, что приводит к омертвлению атмосферы кадра или, как принято у нас выражаться, не чувствуется «воздуха».

4) Не освоены темпы и ритм отдельных движений и смены их при затянутости большинства эпизодов.

В мультифильме «Сумасшедший рейс» режиссер применил оригинальнейший для этого вида мультипликации прием крупного плана. В фильме нет еще материала для окончательного суждения о применимости этого приема. При всей его оригинальности возникает вопрос: не нарушает ли он пропорции художественного восприятия? Ведь построение «Микки-Маус» основано именно на том, что фигура героя сама по себе вызывает определенные эстетические ассоциации. Если изменить пропорции размера и об'ема и условный образ на натуралистический, то это неминуемо может встать в противоречие с реальным представлением о прообразе: плюшевый мышенок в качестве игрушки или фигурки для станда может быть приятен. Наоборот, фигура огромной мыши может вызвать иное к себе отношение.



Старый тип Ежа

Вот почему надо тщательно продумать проблему крупного плана в мультифильме этого жанра, чтобы решить вопрос о его закономерности. Оговариваюсь, во всяком случае, этот прием весьма оригинален и в качестве материала для творческих изысканий бесспорно интересен.

В недочетах, о которых мы выше упоминали, мы не упоминали о музыке. Музыка для данного вида мультифильм играет исключительное значение, ибо, как известно, по работам Диснея основной их партитурой является музыкальная, а не графическая.

К недостаткам музыки Цветаева надо отнести то, что для нее не найдены соответствующие звучания. Звук здесь излишне бравурен и груб. Ему нужно дать большую мелодичность и иную инструментовку.

В тесной связи с новой формой музыки надо поставить перед режиссером и проблему более богатого использования микрофона. Нам нужен свой, выражаясь фигурально, «король микрофона», примерно, такого же тила, какой имеют лучшие американские мультипликаторы в лице своего мастера Гуттелли. Этот мастер извлекает из своего голоса до тысячи самых разнообразных имитаций. Его главный талант состоит в том, что при помощи весьма простых аппаратов он дает сложнейшие звучания для кино и радиотеатра. Так, например, с помощью 3—4 ассистентов он дает полное звучание многотысячной демонстрации, столкновений с полицией и т. п. Способность использования модуляции собственного голоса у него настолько огромна, что он одновременно имитирует лепет и плач ребенка, пение певицы и пение любой птицы.

Наконец, самая сложная проблема, которую надлежит разрешить в критическом освоении нами жанра «Микки-Маус», над которым работает коллектив режиссера В. Смирнова, — это вопрос о сценарии. Нужно создать актив сценаристов.

Обычные наши сценарии для мультифильм настолько засорены деталями, что не представляется возможным их использовать для постановки динамической мультифильмы, где действие развивается легко, бодро, темпераментно, ритмично и изящно.

Новый тип Ежа

Приветствуя работников молодого коллектива советской мультифильмы, первыми освоившими приемы и жанр «Микки-Мауса», остается пожелать, чтобы положенное в основу их работы начало огромной точности, железной производственной дисциплины, подлинного режима экономии, темпов и кратких сроков при высоком художественном качестве стали не исключением, а правилом их работы.

Мы уверены, что и коллектив Межрабпомфильм, работающий сейчас над освоением такого же жанра, имея перед собой уже осуществленную т. Смирновым первую постановку советского Микки, будет работать так же качественно хорошо, быстро и дешево.

БОРИС ШУМЯЦКИЙ.

КОНТОРА „КИНО-МОНТАЖ“ ТРЕСТА „КИНОМЕХПРОМ“

принимает заказы на выполнение проектов озвучания кинотеатров, клубов и других помещений, руководит монтажно-установочными работами, производит обследования и дает консультацию по всем вопросам оборудования кино.

ОБРАЩАЙТЕСЬ ПО АДРЕСУ:

Москва, Советская пл., д. № 2/28, тел. 3-67-60.

УДАРНИК у Камер. мобта. тел. В-1-76-55. Трам.: 3, 10, 11, 18, 24, 25, 28. Автобусы: 10 23, 24. Нач. сеанс. 3 ч. ● В программе новый журнал Союзкинохроники ● В фойе концерт.

АРС ул. Горького, 61 тел. 5-48-47. В фойе оркестр п/у А. Л. КОРЭ.

УРАН Сретенка, 19, телеф. 3-27-30. Нач. сеансов с 12 час. дня. Вечером в ФОЙЕ концерты. В программе новый журнал произв. Союзкинохроники.

ВОСТОККИНО пл. Свердлова, 5. Тел. 5-54-55. Театр открыт с 11 ч. дня. В фойе театра симф. орк. п/упр. ПЛОТНИКОВА. С 7 ч. в. в фойе джаз-ансамбль п/у. А. Полонского.

Ц. Д. К. А. пл. Коммуны, 2 (б. Екатерининск.). Тел. 87-12, 1-09-65, доб. 5. Театр открыт с 3 час. дня.

УНИОН ул. Герцена, 22. тел 1-52-44. Нач. с 12 час. дня.

С 29 АПРЕЛЯ И ЕЖЕДНЕВНО ЗВУКОВОЙ ФИЛЬМ ПРОИЗВОДСТВА „ЛЕНФИЛЬМ“

АНКАРА СЕРДЦЕ ТУРЦИИ

Режиссер *С. ЮТКЕВИЧ*

Сегодня и ежедневно художественный фильм

ВЕЛИКИЙ УТЕШИТЕЛЬ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ Арбатская пл., тел. 1-67-95. Нач. 11.30 час. дня. В фойе симфонический оркестр п/у А. А. ГРАН. Открыт спец. звук. зал кинохроники.

ОТКРЫТА ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ ПРОДАЖА БИЛЕТОВ

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ Пушкинская площ. тел. 3-90-48. Начало с 12 час. дня. Вечером концерт ДЖАЗ-АНСАМБЛЬ п/у КНУШЕВИЦКОГО.

ФОРУМ Сад.-Сухаревск. тел. 5-72-20 Нач. сеанс. с 12 ч. дня. Ежедневно в фойе джаз ДЖАЗ под упр. Н. Н. СОБОЛЕВА. Веч. концерты оркестра п/у. Л. М. КУНИНА.

ТАГАНСКИЙ Н.-Таганская площ., тел. Ж-1-39-80 Нач. с 4.30. В фойе оркестр под упр. ДЬЯЧЕНКО. В программе звук. фильм производ. Союзкинохроники. При театре фотоателье.

СЕГОДНЯ И ЕЖЕДНЕВНО **МОНОПОЛЬНО** НЕБЫВАЛЫЙ УСПЕХ БОЛЬШОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЗВУКОВОЙ ФИЛЬМ ПРОИЗВ. ЛЕНИНГР. КИНОКОМБИНАТА «ЛЕНФИЛЬМ»

ГРОЗА по Островскому

С 29 апреля и ежедневно новый звуковой художествен. ФИЛЬМ

КАРЬЕРА РУДДИ

Режиссер *В. НЕМОЛЯЕВ*

Производства **МЕЖРАБПОМФИЛЬМ**